Florin Faifer

# DRAMATURGIA ÎNTRE CLIPĂ şi DURATĂ

FLORIN FAIFER

# DRAMATURGIA ÎNTRE CLIPĂ ȘI DURATĂ

Scanned with OKEN Scanner

Florin Faifer

# DRAMATURGIA ÎNTRE CLIPĂ şi DURATĂ

JUNIMEA • 1983

Scanned with OKEN Scanner

# ARGUMENT

E o încercare și incomodă și oarecum timorantă aceea de a evalua șansele dramaturgiei, ale unor piese sau ale altora, de a intra într-un repertoriu definitiv, al scenei ca și al literaturii. Nu e deloc un joc de virtuți divinatorii, sau este în măsura în care un asemenea riscat pariu cu viitorul presupune și o bună doză de hazard. Aspirația către perenitate este sau ar trebui să fie finalitatea inefabilă a oricărei creații demne de acest nume și nu încape îndoială că, slujind cu rîvnă și cu arareori dezmințită fidelitate clipa, dramaturgia a început de la o vreme să resimtă, tot mai acut, nostalgia duratei. Și-a ales, atunci, repere noi și alte orizonturi în care să se oglindească. Dar, rememorînd fără prejudecată vîrstele acestei dramaturgii, se ivește legitim întrebarea dacă printre atîtea sute și sute de piese scrise în răstimpul amintit nu vor fi existînd și unele care, prin grația unei fericite, necorupte inspirații, să se fi sustras vremelniciei. Din cînd în cînd, ca într-un proces de conștiință, problema revine, cu același accent de severitate. Dincolo de un eventual complex (de inferioritate, de culpabilitate), ea divulgă unele frămîntări, anumite neliniști legate de soarta unor opere cărora, la vremea lor, o critică stăpînă pe multe certitudini le prevestise o carieră ceva mai glorioasă și care totuși, purtînd în sine germenul caducității, au alunecat în uitare. Complexul se rezolvă de obicei în două feluri extreme — fie prin ieșiri cam exaltate, fie prin reacții depresive. Se rezolvă e un fel de a spune. Piesele singure, pînă la urmă, sînt cele care decid.



Scanned with OKEN Scanner

Cît privește dificilele raporturi cu critica literară, acestea nu constituie o falsă problemă, însă nici nu se poate trece cu vederea faptul că rarele contacte, chiar ale unor critici importanți, cu dramaturgia actuală au produs rezultate sub nivelul celor pe care critica dramatică le obține. O anume stîngăcie, o dezorientare erau evidente, abia disimulate de aerul prezumțios. Și atunci trebuie neapărat suspectat de necunoaștere, cînd nu de suficiență, gestul de fatuitate al celor care contestă dramaturgia ca literatură sau îndreptățirea ei de a intra într-o competiție a valorilor. De chibzuit, totuși, dacă această idiosincrasie, neîncrederea pe care o împărtășesc adesea și slujitorii scenei nu au și un oarecare temei. Au, cu siguranță... Dar, totodată, e de văzut dacă piesele mai vechi din repertoriul teatral românesc nu cumva mai au încă ceva de comunicat, dacă ele nu deșteaptă astăzi mai mult decît o emoție vagă. Experiența s-a și făcut, dealtfel, cu texte nu tocmai noi aparținînd lui Horia Lovinescu, Paul Everac, Teodor Mazilu, Ecaterina Oproiu ș.a., texte care, uneori restructurate de autorii înșiși, alteori căpătînd un nou veșmînt scenic, proiectate într-o viziune originală, și-au dovedit trăinicia, o rezistență certă, deși nu fără fisuri. Și oare recentele mizanscene ale unor piese multă vreme nejucate ale lui T. Mazilu nu sînt un argument al durabilității lor ? Apoi, fiindcă sub semnul unor îndoieli este pusă calitatea literară a acestui teatru, poate cineva, în cunoștință de cauză, poate nega cu seninătate o atare însușire creațiilor lui Marin Sorescu sau D. R. Popescu, Horia Lovinescu sau Paul Everac ? Sau, în aceeași ordine de idei, este mai puțin important Marin Sorescu ca dramaturg decît ca poet ? Am spune, dimpotrivă... Dar romancierul D. R. Popescu îl surclasează, el, pe dramaturgul D. R. Popescu ? Nu are o siluetă mai distinctă teatrul de moralist atroce al lui T. Mazilu decît romanele lui (luate în seamă de critica literară) ? Nimeni nu se prea fălește (decît în bilanțurile pur festive) cu abundența de valori din dramaturgie. Însă orice incursiune în cuprinsul acestui gen, de a cărui specificitate ar trebui întotdeauna să se țină seama, va descoperi și cîte o zonă mai densă, de esențe și simboluri, în care se înfiripă un dialog cu destinul, cu istoria, cu



Scanned with OKEN Scanner

mitul (biblic, istoric, poetic), în parabole despre viață și moarte, despre timp, despre condiția umană, exprimînd obsesii și anxietăți adevărate și mai puțin adevărate. Alegoria, cu irizări meditative, se formulează sentențios ori trece în rostire poematică, uneori evazivă, cu întorsături enigmatice, alteori cu gesticulații burlești. Jocul de sensuri, de „ipoteze dramatice", se arată activ nu numai în teatrul istoric, dar și în piesa de substanță filozofică, prinsă într-o rețea de înțelesuri și subînțelesuri. Aplombul eseistic al unor demonstrații etice depășește tiparul unui moralism îngust, tinzînd spre categorial. Sînt — atîtea cîte sînt — construcții de o anume complexitate, cu o deschidere (cum se spune frecvent) care le face apte de a comunica într-un spectru larg de semnificații. Concepția triptic-ului sorescian din Setea muntelui de sare l-a interesat, se pare, și pe Mircea Eliade. Această strămutare, complicare și intensificare a problematicii, ca și a registrului expresiv poate fi sesizată nu numai în înfăptuirile unor dramaturgi de care se vorbește mult, pe care i-am și amintit, dar și în scrisul altora, cum sînt Romulus Guga și Al. Sever, Ion Băieșu, Dumitru Solomon sau Tudor Popescu. Ieșind de sub domnia clipei, abia atunci, asemenea creații își pot îngădui să aspire la durată, despre al cărei soroc nu putem firește să dăm seamă. Capodopera nu se ivește atunci cînd o aștepți.

O circumspecție firească e concurată de o curiozitate pătrunsă de nădejdi. Oricum, faptul însuși de a se fi presimțit ivirea unor opere mai puțin obișnuite e de la sine grăitor. Printre atîtea imponderabile, de ce soartă s-o învrednici o scriere sau alta e anevoie de prezis. Mai înainte de a-și glorifica un viitor seducător însă incert, piesa românească se cuvine să-și mobilizeze toate energiile pentru a-și făuri și a-și impune personalitatea la care năzuiește. Și a-și dezvolta în chip firesc tensiunile spre zarea adevăratei literaturi, singura care oferă șansa perenității.



Scanned with OKEN Scanner

PAUL ANGHEL

# Fervorile şi emfaza demitizării

De o concepţie cît subtilă, cît sofisticată, piesele istorice ale lui Paul Anghel sînt, de fapt, măştile unui eseist. Înclinaţia scriitorului de a reflecta asupra civilizaţiei şi culturii, a devenirii spirituale a unei etnii cu inconfortabil destin istoric, rămîne şi în dramaturgia sa o dominantă. Nu fascinaţia unui ev arhaic este aceea care primează, nici spectaculosul lui. Într-un efort euristic, omul de carte se arată preocupat să descopere un răspuns la întrebări şi nelinişti de astăzi care îşi au reculul lor dureros. „Am scris cîteva piese istorice — mărturisea odată, într-un interviu — fiindcă m-au persecutat nişte enigme istorice (subl. n.) care s-au reconfirmat în mod sinistru" („România literară", 1969, 24). Enigme, desigur, e doar un fel de a spune !... O probează incursiunea, deloc aleatorie, în trecut, unde se pot descifra cîte incertitudini atîtea învăţăminte, pe firul unor permanenţe ale istoriei noastre.

Există în teatrul lui Paul Anghel (*Teatru*, Bucureşti, Eminescu, 1972) o osmoză de real — un real istoric — şi simbolic, sub cheia de boltă a unui adevăr peren. Ficţiunea se combină cu documentul cel mai autentic (şi cît mai rar, dacă se poate !), document transcris cu grijă, cu un scrupul ca şi ştiinţific. Procedeul trădează o oarecare cochetărie, intenţia pieselor lui Paul Anghel nefiind totuşi o riguroasă reconstituire. Dealtfel, fidelitatea e pînă la urmă relativă, inadvertenţele, licenţele fiind dirijate, înadins, potrivit unei logici care este a demonstraţiei subiacente. Subordonarea faţă de document s-ar dovedi, în acest caz, o incomodă prejude-



Scanned with OKEN Scanner

cată. E nevoie în primul rînd de un document iradiant prin semnificațiile lui. Chestiunea care interesează este dacă piesa de teatru se alege, de pe urma acestei erudiții etalate cu secret orgoliu, cu un plus de relief dramatic. Or, poate că nu există o mai bună exegeză a unui text de Paul Anghel decît, pur și simplu, ceea ce se cheamă o mizanscenă. Slăbiciunile de ordin dramaturgic transpar atunci cu suficientă acurateţe...

Rafinamentul, nu numai stilistic, al unor asemenea construcții elaborate le cam secătuiește de vigoare, inhibă emoția și o anume uscăciune se tot extinde în acest teatru cerebral, ce se bizuie mai ales pe virtuozitatea speculativă a ideii. Vitalitatea e deficitară, compensată într-o măsură (sau cu asupra de măsură) de oarecari șocante artificii. Senzația la lectură nu e numaidecît delectantă, specificări ca *urlă* sau *răcnește* (atît de numeroase cum n-am prea întîlnit altundeva) fiind de fapt, prin opoziție, indicii ale lipsei de forță. E, în aceste urlete și răcnete, crize bruște de surescitare (suspecte și de o contaminare, pesemne involuntară, cu „nebunia" unor eroi din teatrul istoric apusean, dacă nu și de prin cel autohton), o sforțare în care nu vibrează întotdeauna și fiorul de adevăr. Personajul tinde să devină un agent al ideii, o plămadă mai abstractă, un argument în proces, în sistemul dialectic de concepte și simboluri avansat de dramaturg. Și totuși, pe de altă parte, aceiași eroi, în conflict cu propriul lor mit, sînt dăruiți cu însușiri nu numai ieșite din comun, dar și cu trăsături obișnuite, cu îndoieli, neputințe, cu patimi și omenești cusururi, montate rînd pe rînd, cu minuție artizanală. Ceea ce nu înlătură defel impresia de dispersare, de fragmentare. Spirit analitic, descompunînd cu luare aminte o imagine într-o mulțime de ipostaze, autorul nu le-a mai aglutinat apoi într-o sinteză recuperatoare. Piesele sale își expun, cu sau fără voie, protocolul elaborării.

Oglinda în care se reflectă eroii-voievozi ai lui Paul Anghel este și a vremii lor, dar mai ales — idee esențială — a Timpului, în fața căruia, ca dinaintea unei instanțe absolute, au a se înfățișa. Numai astfel s-ar putea alege adevă-



Scanned with OKEN Scanner

rul de neadevăr și rătăcirile nebuniei de clarviziunea profetică. Și ei răspund, fără zăbavă, acestui solemn și imperios apel („apelul sacru"). Dar dacă gîndurile și faptele lor, ale lui Ștefan (*Săptămîna patimilor*) sau Mihai (*Viteazul*), se perindă prin fața unui „scaun al timpului", o dimensiune în care drama se desfășoară — planul imediat — este aceea a vremii lor. Sînt vremuri aspre, un veac de iarnă, în care ființa însăși a unui popor supus atîtor încercări, istovit de războaie și de suferințe, pare a fi primejduită. Înecat în sînge, călcat de invazii, ținut sub amenințări care nu contenesc, acest pămînt e apărat cu o crîncenă neînduplecare, cu patimă, cu un infinit spirit de sacrificiu („...cine vrea slobozenie, o plătește cu sînge"), care a intrat și el în rînduielile firești. Vitejia se aliază cu dibăcia, e o știință străveche, îndătinată a defensivei în războiul nesfîrșit care hărțuiește un popor nu foarte numeros, dar nesupus, nedornic de a fi îngenuncheat. Înfruntarea deschisă, de mirabilă bravură, alternează cu retrageri în locuri mai ferite, iar în calea năvălitorilor țara rămîne pustie și vrăjmașă, cîmpurile sînt pîrjolite, se otrăvește frunza și iarba, se spurcă șipotele și fîntînile (*Săptămîna patimilor*, „ipoteză dramatică de veac eroic moldav").

Peste evocarea cu arome de vechime a acelor istorii se bolțește o meditație asupra destinului unui neam aflat, după expresia scriitorului, într-un „inconfort tragic". Ni se propune o imagine în contururi suprapuse, invitînd la o lectură dublă. Moldova, din *Săptămîna patimilor*, va fi fiind aceea din timpul lui Ștefan, dar e și o alegorizare a unor ținuturi românești. Iar Ștefan însuși nu mai reprezintă doar voievodul pe care oamenii și cronica l-au numit „cel mare", ci este și un prototip, o întruchipare a conducătorului. La fel, Mihai (*Viteazul*). Dealtfel, prin virtuțile pe care le întrunește, Ștefan apare ca un „model de principe" renascentist. Războinic viteaz și iscusit strateg, înțelept diplomat, cu o limpede gîndire politică, prețuitor al artelor și luxului, ahotnic de glorie militară, dar mai curînd de tihnă, spre a-și putea înfăptui în liniște menirea lui de ctitor — făurar de neam și țară, nu numai de lăcașuri sfinte. Iubitor de femei și de chefuri, ne-



Scanned with OKEN Scanner

stăpînit, viforos și crud, senin alteori și cucernic. Un asemenea om își depășește veacul („... eu sînt timpul !...“). Dar datoria lui fiind aceea de a-și păstori, de a călăuzi norodul, el va să se identifice cu țara („... țara sînt io“) și să se reîntoarcă în *clipă*. Oștean și ctitor, evlavios dar ispitit de tot ce-i omenesc, vizionar și totodată om al timpului său, Ștefan este un proteic în continuă dilemă tragică. Voința lui de a construi („...începem zidirea !“) se vede contracarată de necesitatea, deznădăjduită, de a distruge totul înaintea invadatorilor. O încărcătură excesivă pentru un singur ins, fie el și cu prestanță de simbol. Sigur că într-o „ipoteză dramatică“ (așa cum este și *Regele desculț* — „ipoteză de ev geto-dacic“) sumedenie de libertăți sînt cu putință. Ștefan rămîne, însă, de-concertat, fațetele personalității sale nu se unesc, nu se structurează.

De o insistență apăsată — fervoare lucidă a demitizării — este confruntarea, atît a lui Ștefan, cît și a lui Mihai, cu propria lor legendă, cu mitul, consfințit încă în scripte ale vremii, în letopisețe și sporit apoi de imaginația obștii. Remitizarea este aici un fenomen de cristalizare simbolică. Și în *Săptămîna patimilor*, și în *Viteazul* polemica aceasta cu o imagine sacralizată, oricîtă pondere va fi avînd în concepția dramei, în act ea devine de la un moment dat specioasă.

Auster și îmbrumat uneori de răceală, dezicîndu-se programatic de o manieră încă rezistentă, precum aceea neoromantică, teatrul lui Paul Anghel nu se ferește nici el de retorisme. E în dialogurile lui, de speculație ca și filozofică, o tentație a dizertației, dar și o aplecare nu deajuns strunită către declamația fastuoasă, căutată, sentențios-metaforică („Pămîntul nu trădează pietrele cînd țărîna se lasă spulberată de vînt... ! ; — Și copacii nu trădează cerul cînd sînt smulși și rostogoliți de furtună“ — *Săptămîna patimilor*). În asemenea parade de *măreție* și *solemnitate* (vezi și „apelul sacru“ al lui Ștefan) automatismul critic e gata oricînd să detecteze reminiscențe din teatrul grandilocvent al vechilor dramaturgi...

O compoziție mai strînsă, de unde și un tonus dramatic nu lipsit de energie, are *Viteazul*, „basorelief dramatic pe

şapte fundaluri". Dacă Ştefan avea un caracter mai abstract, rezultat dintr-o juxtapunere de trăsături, Mihai prezintă un profil mai închegat, omogen, fiind, într-un cuvînt, o creaţie viabilă. În cîmp dramatic tragedia este aceeaşi, a amîndurora. În sufletul acestui brav oştean sălăşluiesc, într-o văpaie de grandori, aspiraţii titanice, însă de neînfăptuit în condiţiile istorice ale *clipei*. Idealul său e unul absolut — Unirea, cu atîtea secole înaintea realizării ei! Va fi fost oare, în „pohta" aceasta a domnitorului, şi o superbie de aprig şi cutezător condotier, sau poate un imbold de tiran, setos să-şi exercite puterea şi voinţa de a stăpîni? Accentul piesei cade mai ales pe calculul politic, senzaţional pentru acel timp, născut şi dintr-o experienţă amară, ţinînd seama de grelele urmări ale discordiei dinlăuntru, care nu fac decît să accentueze, prin precaritatea numerică, vulnerabilitatea şi deci riscurile în faţa oricăror năvăliri. O expresie, desigur, şi a unui exersat instinct de conservare. Cu ameţitorul său proiect Mihai iese din vreme, o ia înaintea timpului şi, cu obsesia lui devorantă, el pare să se fi instalat în nebunie. Mai ales că, printr-o neşansă a sorţii şi a propriei firi, acest om inspirat de înalte idealuri nu nimereşte de fiecare dată cele mai fericite soluţii. Contradicţia în care a intrat, ca într-un vîrtej, nu mai are ieşire. Dorinţa lui a fost de a apăra ţara de năvala turcilor, dar şi de ruşinosul blestem al sărăciei. De aici încolo însă, Mihai se cufundă în hăţişul unor confuzii, greşeli şi orbiri care îl vor pierde. E o conştiinţă scindată. Între individualismul delirant („E bătălia mea"!) şi un fanatic devotament pentru o cauză a tuturor, principele, furat de propriile năluciri, nu mai vede pădurea din cauza copacilor. Preocupat de „nimicul neesenţial al luptei" („trei sute de călări"), Mihai nu are cum pătrunde miezul vorbelor profetice ale „zeilor tutelari" — Horea, Bălcescu, Avram Iancu, Gábor Aron — care îi cer să ridice noroadele robite, să le ierte de bir, să canalizeze într-un acelaşi şuvoi mînia dreaptă a obidiţilor, fie ei români, secui, unguri sau saşi. Cu ifos justiţiar, el hotărăşte un „legămînt" nesăbuit: „Să fie ţăranii legaţi pămîntului! (*Tunător*). Să nu se mişte de sub stăpînii lor! Să rămînă pe veci ai ţărînei, ca şi copacii..."

În fața revărsării de ordii otomane, lipsindu-se el însuși de un sprijin esențial, sfîrșitul lui Mihai nu poate fi decît unul singur.

Sînt în piesele lui Paul Anghel nuclee poematice, de sorginte folclorică (bocetul Teofanei, în *Viteazul*) și, mai ales, descrieri care impun prin sugestivitatea lor plastică (țăranii sînt „îmbrăcați în zdrențe albe, sînt tăcuți, sînt mohorîți, sînt gîrbovi, sînt străvezii, iar rogojinile aprinse în cap le luminează chipul ca unor mucenici scrișii pe lemn"). Altfel, livrescul se cam lăfăie. În *Viteazul*, Sfetnicul cuvîntează cu „patetismul viitor al iluminiștilor transilvani sau al paginilor lui Bălcescu". Iar cea din urmă scenă (*Turda*) se desfășoară „sub vraja romantică, desuetă a legendei lui Bolintineanu — *Ultima noapte a lui Mihai cel Mare*".

Poetizant nu rareori, neologistic și arhaizant deopotrivă, stilul dă semne de calofilie.



Scanned with OKEN Scanner

AUREL BARANGA

# Între satiră şi vodevil

Contestat vehement, cîteodată în ignobile campanii, sau dimpotrivă, supralicitat de o critică devotată, Aurel Baranga părea că se sinchiseşte prea puţin de toate aceste controverse, la care căta cînd şi cînd cu un surîs subţire, a dispreţ. Era un ales al *publicului*, de multă vreme, şi dramaturgul ţinea mult să nu-şi piardă acest favor. În ce fel ? Mai întîi, firește, băgînd de seamă ca nu cumva să-l plictisească — poruncă strașnică în teatru și căreia i s-a supus. Investigaţie psihologică, discuţie filozofică, teatru „de idei" ?... Aurel Baranga se arată circumspect şi acrimonios. Însă nu e întotdeauna limpede dacă reticenţa sa e o reacţie arogantă, absolută faţă de asemenea structuri dramatice sau numai o formă de refuz a unor pretenţioase mofturi, sterile rafinamenturi pe care el le osîndeşte cu neascunsă iritare în numele publicului suveran. Şi al crezului său dramaturgic, eminamente ludic. Teatrul, aşadar, este divertisment, mai imponderabil sau mai plin de tîlc şi nu-i nimic mai binefăcător ca rîsul, cu virtuţile lui reparatoare.

Ucenic smerit al lui Caragiale, după propria mărturisire, Aurel Baranga, cu umorul lui robust şi puţin amar, este în fond, dincolo de un travesti sau altul, un autor de iscusite, voluptuos comice vodeviluri. Aliajul comediilor sale e curios, în adevăr. Căci pe canavaua unui sprinten, năstrușnic vodevil, a unei farse jucăuşe încep să se urzească şi implicaţii mai serioase, de un dramatism inaparent, solicitînd echivocul neliniștitor al grotescului. Vigilent, satiricul denunţă ori se amuză să ia numai în rîs tot ceea ce ar incomoda sau eventual încetini ofensiva noului în societatea noastră. Ideea sa, dialectică în esenţă, însă dusă prea departe, este că în



Scanned with OKEN Scanner

perioada de trecere de la capitalism la comunism sînt întrunite toate condițiile pentru ca în om să dea în floare cele mai alese însușiri — dar totodată acum iese la iveală (cu necesitate ?) și ce-i într-însul mai josnic, mai decăzut. O operațiune de asanare morală, ar fi prin urmare salutară. Rămășițele unor mentalități perimate, nocive trebuie numaidecît înlăturate, stîrpite ca buruienile care amenință să înăbușe vegetația de soi. Șleahta de birocrați din *Mielul turbat*, escrocii de la „spațiul locativ" (*Adam și Eva*), impostorii agresivi (*Sfîntul Mitică Blajinu*) și alții încă, specii de paraziți, carieriști, incapabili și slugarnici, fățarnici, lași și oportuniști sînt apariții ridicole, abjecte ori de-a dreptul odioase — ca acei adevărați monștri din *Interesul general* —, care sub imperiul spaimei (și spaima poate naște monștri) nu șovăie să recurgă la crimă. E o galerie încăpătoare, uneori hazlie, alteori respingătoare, de creaturi ticăloșite, întruchipînd, în șarlataniile lor, metehne, vicii, „toate abaterile și toate alienările" care încă n-au dispărut. Privirea moralistului nu e lipsită de intensitate.

Este, în construcția pieselor acestui autor ce a făcut din meșteșugul său o artă, un schematism sublim, o netulburată, ca-n povești, simplitate. Soi de maniheism izvorît păsămite dintr-o aspirație spre claritate, spre ordine și simetrie, ceea ce denotă o structură clasică, sau în orice caz cu o asemenea predispoziție. Împărțirea, deci, va fi în buni și răi — un efort de adîncire, de complicare se simte abia în scrierile din urmă. Clica imundă își vede mereu dejucate intențiile de către un neprihănit erou pozitiv, ieșit din „mantaua" strămoșului Spiridon Biserică, „mielul turbat". Astfel sînt Adam (*Adam și Eva*), cu vocația lui samariteană de a-și ajuta semenul în suferință, apoi Sfîntul Mitică Blajinu (alt sfînt ! — stirpea lui Spiridon Biserică nu se istovește ușor), în fine, Bocioacă (*Interesul general*), victimă a conjurației infame, sacrificat de comediograf pentru că, de bună seamă, eroul pozitiv nu poate să învingă întotdeauna. Sînt îndeobște oameni mărunți, modești, cam neajutorați, dar candizi, puri, păstrîndu-și cu îndărătnicie credința în triumful adevărului. Și sînt, cîteodată, visători, în spiritul comediei sentimentale a lui Mihail Sebastian. Doar Chitlaru (*Opinia publică*), febricitant, plin de neastîmpăr, fantezist, e dintr-o altă fibră. În războiala lui pieptișă cu incompetența, necinstea și conformismul, el nu



Scanned with OKEN Scanner

mai este un izolat, ci își ia în sprijin „opinia publică", martor și suport al acțiunilor sale. Cu femeile, autorul, sedus de amintirea eroinelor aceluiași Sebastian, e totuși mai ingrat. (În comedii, pentru că, altfel, *Viața unei femei* e istorisirea dramatică, parcă dintr-o suflare, a unei biografii traumatizate). Singure și necăjite, neînțelese și romantioase, ele se salvează lesne, cu prima ocazie ivită, de la un posibil naufragiu. Afară, poate, de Alexandra Dan (*Travesti*). „Ne mirăm de cîți oameni trec pe lîngă moarte, și nu ne surprinde cîți trec pe lîngă viață" — spunea odată Aurel Baranga în subtilele lui „opinii particulare" („Teatrul", 1970, 4). Actrița triumfătoare pe scenă își înțelege într-o bună zi cu tristețe, cu spaimă, falimentul în viață ; falsitatea, trăirile neadevărate, cabotinismul nu au făcut decît să-i ruineze căsnicia, lent dar iremediabil. Succesul de pe scenă poate fi plătit scump, cu propria fericire. Cu o premisă dramatică pe muchie de cuțit, această „comedie tragică" nu-și păstrează balansul delicat și declină în melodramă. Sînt chestiuni de finețe psihologică pe care numai tehnica, oricît de expertă, nu le poate rezolva.

Fire lucidă, autorul intonează mai degrabă fals pe coarda afectivă. Tirada sentimentală, ce se vrea ironică (ex. „ghilotina atîtor nefericiri"), efuziunile romantioase se lasă propulsate într-un utopism liric extravagant. Precum în *Siciliana*, îndatorată mult lui M. Sebastian, dar fără poezia discretă a acestuia. Mai e apoi și înclinația, intermitentă, către exprimarea oarecum pompoasă, o slăbiciune pentru cuvintele mari : „Vreau să te aud rîzînd în hohote, ca o victorie a spiritului împotriva tristeții. Tristețea, singurătatea, sentimentul zădărniciei aparțin unui registru moral perimat" (*Fii cuminte, Cristofor !...*). Declamația trece aici într-o emfatică peroratie de moralist. Uneori, după căderea cortinei persistă, încă, o boare de melancolie, un lirism difuz. Ca în *Siciliana*, ori ca în vodevilul *Fii cuminte, Cristofor !...*, unde „cadrilul" care se încinge la un moment dat dezvăluie impasul serios al unei căsnicii, subminată de neînțelegeri și de un impudic bovarism.

Comediile lui Aurel Baranga se desfac într-un evantai bogat de varietăți, de la comedia satirică, farsa lirică, comedia burlescă, comedia tragică, farsa atroce, farsa satirică, pînă la vodevil — expresii ale unei versate „ars combina-



Scanned with OKEN Scanner

toria". E o polivalență care ține îndeosebi de priceperea tehnică. Nici un mijloc nu e desconsiderat dacă asigură succesul și autorul nu s-a sfiit deloc să-și însușească abilități, efecte din teatrul de bulevard, restructurate potrivit tendințelor morale ale comediei, în așa fel încît divertismentul să fie un mijloc — dar el va fi și un scop în sine. Abundă qui-pro-quo-urile, loviturile de teatru, o gamă de procedee, surprinzătoare sau binecunoscute, manevrate cu dexteritate. E mult solicitat comicul verbal, de la spectaculoase aforisme și paradoxuri la calambururi îndoielnice, pentru uzul galeriei (Ex. „alea, cum le zice... cu foi de viță..." sînt nu sărmăluțe, ci nuduri !). Din fel de fel de gesturi și întîmplări — dramaturgul e un foarte bun observator de tipuri și năravuri, de ticuri și expresii — se creează o stare de naturalețe ce cucerește publicul. Prin artificiu — la autenticitate, e o metamorfoză a comicului ale cărei secrete dramaturgul le-a cunoscut.

Facilitatea comediilor lui Baranga vine nu numai din ușurința cu care par să fi fost compuse, ceea ce le dă și un aer de frivolitate, ci mai ales de la rutina care le stăpînește, ducînd la o senzație de „dèja vu". Dramaturgul exploatează cîte un „trouvaille" pînă la epuizare. În tiparul unor situații ce se repetă, mobilitatea este a nuanțelor, într-un registru burlesc abundent și colorat, spațiu în care expresivitatea comică este privilegiul tipologiei. Se observă o recurență a schemei. De pildă, trucul cu ancheta care, deși fictivă, bagă în toate spaimele pe cei ce se știu cu musca pe căciulă. Apoi, șiretlicul cu schimbarea șefului cel mare (ministru, director etc.), în funcție de care șefii mai mărunți, ca niște sperioși cameleoni, își modifică purtarea și umoarea de la un moment la altul. În fine, eterna confuzie — sîntem doar în plin vodevil, în plină farsă —, împinsă pînă la limita convenției, confuzie al cărei beneficiar, uneori și ticluitor, este personajul pozitiv, fie că-l cheamă Mitică Blajinu (care se dă drept spion, și e crezut !), fie Adam, socotit — la fel ca și profesorul Alexandru Andronic de către marele „rechin" Grigore Bucșan — un bandit periculos care deține firele combinațiilor oneroase ale unor funcționari incorecți. În pofida unor aparențe, inventivitatea nu este prima virtute a dramaturgului. De aceea, el și recurge la rezolvări care ar putea sugera o anume complexitate : în *Opinia pu-*



Scanned with OKEN Scanner

*blică*, mai multe variante de încheiere, din care spectatorii pot să aleagă („Stimați spectatori, de aici înainte piesa noastră o poate lua pe mai multe căi, se poate desfășura în variante diferite") sau, în *Interesul general*, falsul final. Sînt indiciile unei modernități născînde.

Cu o infailibilă formulă, comediile lui Aurel Baranga țin de teatrul politic. Un teatru, deci, în care să se spună, cît de tăios, lucrurilor pe nume, dincolo de inerții, prejudecăți ori detestabile lașități. E vorba de îndrăzneală... Și dramaturgul cu dicție dezinvoltă pare un spirit incisiv, chiar bătăios, care nu se ferește să rostească (în *Opinia publică*) o frază ca aceasta : „Ministru ? «Un muncitor înarmat, vremelnic chemat la post de conducere»". Efectul este instantaneu, sala își ține respirația să vadă ce are să urmeze. Nimic altceva decît cuvenita trimitere bibliografică —„Lenin, *Statul și revoluția*, Editura pentru Literatură Politică, volumul patru, pagina 216...", pe care autorul o și face, zorit ! Firește că, la fel ca în alte cîteva răsunătoare declarații, e vorba de o îndrăzneală de formă. Nu curaj, prin urmare, ci bravadă, o cutezanță plină de precauții. Însă acuitatea sarcasmelor nu-i lipsește lui A. Baranga care, cu luciditatea lui rece, severă, și le exercită — încă una din lecțiile lui Caragiale ! — asupra unor șabloane ce tind să înlănțuie gîndirea. Iată, de exemplu, pronunțarea mașinală a nemuritoarelor refrene : „Cine e pentru ? Cine e contra ? Se abține cineva ? În unanimitate...", închipuind, în piesă (*Opinia publică*), o întreagă mascaradă. Căci un principiu cu adevărat democratic este golit de sensuri, schimonosit, prin culpeș formalism, pînă la caricatură. Se mai pot aminti (din piesa *Travesti*) aluziile caustice la adresa unei optici neghioabe, de un dogmatism absurd dacă nu sinistru, asupra procesului de creație. Rosturile unei satire țin, neapărat, și de profilaxie.

Aurel Baranga a fost o prezență tonică, reconfortantă în peisajul destul de secetos al comediei noastre.



Scanned with OKEN Scanner

## ION BĂIEȘU

# O mască rîde, o mască plînge...

O natură dualâ, și mai complicată decît pare, este aceea a lui Ion Băieșu, scriitorul trădînd s-ar spune cu nonșalanță comedia pentru dramă și drama pentru comedie — o mască rîde, o mască plînge... În fapt, secretul său e un aliaj cu miez tragic și un înveliș grotesc.

Risipitor și ușuratec fu adeseori scriitorul cu darul său bogat de comediograf. Verva spornică, ineditul unor gaguri, comicul ilariant, șarjat pînă la grimasă și scălîmbăială, hazul nebun, chiar dacă gratuit, se consumă o vreme, din abundență, îndeobște pe subiecte sau pretexte mititele, adevărat că năstrușnice, vădind însă mai toate o mare și voioasă neseriozitate. Nu e vorba numai de o insuficiență a expresiei, ci, mai ales, de nesățioasa pornire către „bășcălie", ca și de slăbiciunea pentru poanta ieftină, frivolă, exploatată pînă la saţietate, din piesă în piesă. Cîteva comedioare (*Vaccin contra lenei*, *Poetul comunal*) sînt simple improvizaţii ca pentru teatrul de amatori, cu o tematică „la zi" (iliciții, navetiștii, paraziții), aducînd în scenă tot licheluțe și demagogi, mici potlogari, escroci simpatici dealtminteri, botezați cu nume de o naivă elocvență (magazinerul Burtică, contabilul Pituș ș.a.), ca pe vremea lui C. Bălăcescu. Nostimă la aceste personaje străvezii este „iuțirea de sine" (cum ar spune D. I. Suchianu) în momentele lor de enervare sau de panică, precum și graiul fistichiu, în maniera „Tanța și Costel", într-o stropșeală amuzantă și foarte caracteristică unui anumit mediu.

Acesta ar fi un prim strat al comicului, dar mai există, deși nu totdeauna sesizante, și alte nivele. Pentru prospec-



Scanned with OKEN Scanner

ţiune, să alegem un eşantion la întîmplare. De pildă, comedia *Alibi*. În *Alibi*, impresia imediată este de mare uşurinţă a elaborării, susţinută de un haz natural şi de o vervă slobodă, excentrică a imaginaţiei. Construcţia, sprintenă, recurge la un artificiu care, cu toată vechimea lui venerabilă, sau tocmai de aceea, rareori dă greş. Este poznaşul *imbroglio*, tip de fantezie exuberantă, dar mecanică, un caleidoscop de nostime încurcături şi coincidenţe, al căror efect creşte prin răsturnări de situaţii funambuleşti. Structura e de farsă. Printre secvenţele de comic mai convenţional se poate strecura în voie şi un firicel de absurd. Pivotul piesei este tocmai această desincronizare de situaţii, unde ilogicul, în doze rezonabile, pare a se găsi în elementul lui, dînd cu tifla unor prea ţepene stereotipuri şi rîzîndu-şi pe furiş de perplexitatea lor. O farsă deci în care logica obişnuită se dezarticulează o clipă pentru a se recompune într-un registru unde firescul se răsuceşte în bizar.

Cam acesta ar fi mecanismul comediei. Însă *Alibi* sfîrşeşte în minor. Automatismele de limbaj, oarecari metehne sau anomalii sînt, aici, resurse ale satirei. Grotescul e mai ales un apanaj al personajelor, asemănătoare celor ale lui T. Mazilu, însă manifestînd un caracter ceva mai benign. Sînt, în nuanţe diferite, nişte mărunte secături, capabile să mintă cu uimitoare seninătate, în stare să săvîrşească răul (eventual o „crimă") cu aceeaşi dezinvoltură, însă eşuînd bineînţeles, numaidecît, în derizoriu. Mustrarea de cuget se traduce printr-un fel de furnicătură neplăcută, ca o gîdilitură sîcîitoare, şi în nici un caz nu poate fi o frînă pentru intenţii amorale sau fapte imorale, postura lor aşa-zis „normală". Nimic profund la asemenea neserioase creaturi — nici în amor, nici în caragialeştile tribulaţii ori în remuşcările lacrimogene. Deseori în preajma unui compromis ori a vreunei ticăloşii, ele acţionează ca într-o transă, reflex al unei conştiinţe somnolente. Cînd sînt la ananghie, sau chiar de bună voie, aceste marionete ale viciului îşi mărturisesc păcatele cu o mîndrie nătăfleaţă, cu sinceritäţi plîngăreţe sau, în fine, cu un cabotin cinism. Labilitatea lor, nu doar de „caracter", dar şi „psihică", este stupefiantă, personajele trecînd fără rost de la o stare la alta, semn sigur de găunoşenie, de vacuitate interioară. Iar atunci cînd adevărul începe să fie stingheritor, le stă la îndemînă,



Scanned with OKEN Scanner

șmecher, un *alibi* — adică o minciună mai mult sau mai puțin gogonată. Este șiretenia lor, nu atît parșivă cît instinctivă, exersată ori de cîte ori se ivește prilejul. Sigur că șarja nu antrenează în aceeași măsură pe „eroii" piesei, dar în angrenajul ei sînt cuprinși cu toții. Răzgîielile tinerei Gabi, care încă n-a cunoscut iubirea, cheamă, cu multă stăruință, parodia. În agitația lui speriată, Gicu pare încercat de ceva ce s-ar asemăna cu „dilemele de conștiință", însă, profitînd prea mult de versatilitatea farsei, personajul rămîne evaziv. Grincă își dă pe față, cu o franchețe caracteristică, hăbăucă, tipul de anomalie lăuntrică („idealul meu în viață a fost să descopăr răul din oameni"). Dar insul nu-i decît un mizerabil, o eboșă de tircălos, o mică și banală hienă amușinînd prin „gunoaie". Nici Bubulac nu e un malefic, josnicia lui, măruntă și meschină, deviază în neghiobie. „Aspirația" insului, confuză, spre „puritate" este de fapt tot un „alibi", al persistenței în rău. Și, nu mai puțin, un refren învățat pe dinafară, limbajul piesei valorificînd parodic șablonul fraudulos care încearcă să imite trăirile veritabile. Erau prin urmare în *Alibi* suficiente premise pentru o comedie mai ambițioasă. Textul este totuși mai mult un exercițiu, nu lipsit de spontaneitate inventivă, amuzînd prin umorul trăsnit și chisnovat.

Alteori, în alte piese, acțiunea se estompează și comicul devine o pură chestiune de limbaj. Se vorbește mult, și fără șir și fără conținut, iar conversația sună cu atît mai „elevat" cu cît eroii dezbat, cu înmărmuritoare suficiență, „chestii intelectuale", ca de pildă despre „infinit". Așa, în *Escrocii în aer liber*, „parodie comică" în care simularea și disimularea își fac jocul, mascînd și demascînd firea, de o candoare prefăcută, a impostorilor. Inocența lor de spirit nu este fără îndoială și una de caracter. De un efect surprinzător e sugestia reduplicării printr-un soi de sciziparitate a unor asemenea specimene, o înmulțire în serie infinită, cuplul „nefericiților" poltroni găsindu-și fiecare sosia lui, care își va fi avînd la rîndul ei un dublu indistinct și așa mai departe. De fapt, într-o realitate pervertită după chipul și asemănarea lor, multiplicarea, ca într-o sală de oglinzi, nu-i un fenomen întîmplător — oricînd te poți aștepta să-ți iasă în cale un escroc „în aer liber" care își caută perechea. Denaturarea nu



Scanned with OKEN Scanner

vine atît dintr-o iscusință a înșelăciunii, cît dintr-o ipocrizie de limbaj, arătările acestea filozofînd sau făcîndu-și confidențe pe un ton perfect „firesc și convingător". Mai ales enormitățile — există la Ion Băieșu un fantastic nu doar al banalității, dar și unul al inepției —, debitate cu intonații obișnuite (cu unele inflexiuni suspecte totuși), duc la un șoc semantic ce, în planul expresivității, e o glorie a tautologiei. Simplă comedie, oare, sau o dramă a limbajului ?

Dealtfel, eroii lui Băieșu subzistă în limbaj — un limbaj în sine, simulacru al gîndirii — ca viermele de mătase în cocon. Este modul lor, drăcos sau „angelic", de a exista. De aici și veneratia sau senzualismul grosier cu care ei încearcă să ia în posesie cuvinte și expresii pe care de multe ori nici nu le înțeleg, dar care le gîdilă auzul cu sonuri mai speciale. Sînt, cum zice cineva în *Preșul*, „niște fraze atît de date naibii și de culte, că mă înfior de plăcere și extaz". În regim parodic, ei nu trăiesc cuvintele, ci sînt trăiți și falsificați de cuvinte, rareori părînd să mai aibă o nostalgie a „sensului pierdut". (Interesant că seducția cuvîntului apare și la personaje fără nimic ridicol. În *Preșul*, studentul George — unul dintre inventatorii utopici ai lui Ion Băieșu — încearcă să construiască un aparat care să capteze „toate cuvintele care s-au spus de la începutul acestei lumi"). Sub coaja unor vorbe cu sclipici e însă un deșert cît dezolant, cît sumbru, amintind dialogul inept al „antipersonajelor" lui Teodor Mazilu, cu al cărui teatru dramaturgia lui Ion Băieșu are unele contiguități. Mișcarea de somnambuli a acestor umanoizi, în care omenescul s-a rarefiat, creează atmosfera specială, uneori halucinantă, către care tind multe dintre piesele scriitorului.

Absurdul dă insistent tîrcoale, mai întîi în joacă, apoi insinuîndu-se în ungherele operei. *Preșul* e o farsă în care șarja (cît de cît satirică) și explozia de gaguri sînt antrenate de o vervă groasă, ce nu se prea ferește de picanterii. Se adună, aici, o faună pitorească (violent, țipător colorată), la drept vorbind inofensivă, cu toate că parazitii (un locatar maniac, un fotograf astenic, un avocat scăpătat) pun la cale, în bună înțelegere, o crimă : nesăbuitul și grobianul care cutează să-și șteargă picioarele de prețiosul preș de lînă al vicepreședintelui de bloc va fi numaidecît asasinat de proprietarul ultragiat ! Sub această veselă și zgomo-



Scanned with OKEN Scanner

toasă „inocență" pîndește totuși o zoologică ferocitate. O stihie rea pune stăpînire din cînd în cînd pe cugetul acestor agitați, gata-gata să se „rinocerizeze". Era aici o șansă de aprofundare, la care însă *Preșul*, tentată de facilități, renunță.

*Cine sapă groapa altuia*, manevrînd tehnica de limbaj a teatrului absurd, oscilează între logic și ilogic. Bufonada cuvintelor exprimă avatariile unei gîndiri inerte și, prin această scleroză, deposedată de sens. E un ce implacabil, de un irațional fatidic, în funcționarea arbitrară, rigidă a unor clișee, desfigurări ale gîndirii. A vorbi fără a gîndi... Cum în teatrul lui Ion Băieșu expresiile sînt cele care dau naștere unor situații, un cod elucubrant de canoane și precepte produce realități anapoda. Și dacă tot „sîntem robii proverbelor", scriitorul se amuză să imagineze acele situații care ar putea fi, într-o lume bazacoană, „consecința unui proverb". Dar în acest amuzament parcă ar fi și o alertă. Umorul dramaturgului, atunci cînd nu e doar o jubilație a gratuității, intrigă și neliniștește. Dealtfel și în piesă cei doi necrofori, condamnați prin însăși „litera proverbelor" („Cine sapă groapa altuia..."), după ce lasă în urma lor o sumedenie de gropi în care să cadă cine s-o nimeri, ajung printr-o buclucașă încurcală să-și sape unul altuia groapa. Și, drept urmare, au să fie acoperiți acolo pentru vecie de o piază rea, o „controloare de proverbe". O „controloare" care împlinește legea ocultă, tiranică, neadmițînd nici o excepție, nici o dizidență : „excepțiile astea au fost întotdeauna o calamitate, întotdeauna au tulburat ele liniștea lumii". Funcția ei, într-o legislație absurdă și fără drept de apel, e una nivelatoare, opresivă. Un mecanism, fie și aberant, își are sistemul său de siguranță — prin urmare cineva tot trebuie „să-i descopere pe cei care fac excepție de la proverb și să-i aducă la ordine". Comicul la prima vedere nepretențios al lui Băieșu nu-i chiar monovalent.

Dacă în *Cine sapă groapa altuia* sensurile erau răstălmăcite, într-o exprimare dereglată, *În căutarea sensului pierdut* promite, prin titlu mai întîi, o încercare de recuperare. Degeaba, însă... În facetioasa alegorie nonsensul rămîne stăpîn într-o lume de-a-ndoaselea, care se agață de iluziile mincinoase. Prilej și de sarcasm pieziș și de pastișă ironică a absurdului. Din jocurile de cuvinte — încă o celebrare a gratuității — și din istorisirile poncișe reiese că, resimțind o „criză



Scanned with OKEN Scanner

de sensuri îngrozitoare", oamenii, neliniștiți, încep să-și pună întrebări care pe unii dintre ei îi costă. Vor da atunci năvală în căutarea lui Ăldesus, „atotștiutorul", „depozitarul de sensuri", „mare și unic păpușar", în speranța de a redobîndi „sensul pierdut". Și pentru a-l convinge ca „sub acoperișul numelui său" să nu se mai comită „tot felul de mîrșăvii". Stupoare ! Slăvitul Ăldesus nici nu există... În locul lui se cască „o prăpastie absolută" care, o întoarce dramaturgul, s-ar putea să fie nimicul din lăuntrul acelor scorburoși „căutători de sens". Reversul fabulei își are morala lui. Dacă unui gol lăuntric îi corespunde, în afară, un hău, asta ar vrea să însemne și că sensul există în fiecare. Dar „eroii unei sinistre farse" nu se necăjesc de eșec. Poate că au găsit ce căutau, de aceea se împacă îndată cu împrejurarea. Finalul, în manieră iterativă (ca și în alte scrieri ale lui Ion Băieșu), anunță alte și alte expediții asemănătoare, cu același scenariu și cu alți protagoniști. Absurdul nu renunță cu una — cu două la prerogativele lui. Impostura deci continuă, cu un consimțămînt lărgit, de o voioasă și lărmuitoare inconștiență. Dacă nu e sens, măcar să se bucure de cacialma !... Mai înainte de a încerca să pătrundă la Ăldesus pestrița ceată are de dus un insolit „război al cuvintelor" cu niște oponenți îndărătnici. Cuvîntul, cristal de coerențe, e dinamitard și demistificator. „N-aș fi bănuit niciodată — se îngrozește Șefa de cabinet — că niște sunete articulate să aibă o asemenea forță de distrugere. Blestemat să fie cuvîntul scris sau vorbit !" O anatemizare furibundă care nu mai amuză ci, într-adevăr, prin tot ceea ce presupune, dă de gîndit.

În *Dresoarea de fantome*, excesele dezlănțuite, deșănțate la care asistăm par inspirate dintr-un teatru al cruzimii, al violenței. Dar violența, aici, este chiar tema pseudocomediei, în care progresia unor efecte tari ar putea fi indiciul unei opresiuni crescînde. Într-un „castel medieval" închiriat numai pentru străini își face intrarea o Dresoare, sosită anume pentru a „dresa" fantomele din bătrînul castel. Ar prefera, fiind vorba de „fantome de intelectuali și nobili", să fie persuasivă „cu ajutorul cuvîntului". Metoda dă însă greș, violența se dovedește oricum mai eficientă. Cu o cruzime nemaipomenită și o dementă sălbăticie, prin bici, cange, lasou și alte cumplite instrumente, printre urlete insuportabile, ea

izbuteşte să deprindă bietele fantome cu „alinierea", cu „defilarea", antrenîndu-le (le cere dansuri specifice, temperament specific, chiote specifice !) pentru a face o cît mai bună impresie turiştilor străini. S-ar părea că violenţa piere prin propriile abuzuri. Tirana va fi în cele din urmă înlăturată, ucisă, dar fără de folos căci, spre groaza tuturor, o altă Dresoare îşi face apariţia — şi coşmarul samavolniciei şi al umilinţei, desigur, va reîncepe, ca un delir al iraţionalului, care vrea să subjuge ori să anihileze raţiunea. „Doamne, nu lăsa lumea să încapă pe mîna dresorilor !" se roagă, abia scăpat de năpastă, Paznicul. Dar castelul e un loc blestemat, în care odată infiltraţi germenii forţei malefice şi ai coerciţiei despotice represaliile nu întîrzie. Fabula acestui spectacol atroce se deghizează într-un absurd înfiripat printr-o absorbţie a realului în fantasmagoric. *Fantomiada* poate fi socotită versiunea rezonabilă, de un comic mai liniar, a *Dresoarei de fantome*, pe portativul unui real cu aparenţe fantasmagorice. Dacă acolo sub o înfăţişare obişnuită se ascundea o stafie, un duh al violenţei, dincoace, sub veşmintele „fantomelor" din „castelul medieval" nu sînt decît nişte coţcari care plănuiesc, într-o vodevilească înscenare, o naiv-banditească lovitură. Iar fata care pătrunde în castel nu-i un demon al terorii, ci o descurcăreaţă lucrătoare în miliţie care, înşelînd „vigilenţa" farsorilor fără vocaţie, îi neutralizează rapid.

*Puterea dragostei*, domesticind fantasticul, plasează un simţămînt precum acela al iubirii înmugurinde într-o perspectivă cosmică, altfel spus într-o metaforă. O comedie sentimentală care poate fi privită şi ca o transpunere, în arpegii de farsă lirică, a basmului iubirii dintre un extraterestru, un fel de zburător buimac prin spaţiul interstelar, şi o jună pămînteană, surprinsă în elanurile vîrstei şi ameţită de amokul „sentimentului cosmic" ce o încearcă. Numai că extazul sufletesc şi misterul îndoielnic al unui imaginar neţărmurit, la fel ca şi sublimităţile romanţiosului verb al fetei, sînt talonate de umbrele unei îngăduitoare parodii.

*Experimentul* (cum vom vedea, şi *Vînătorii*) se înscrie într-o tendinţă mai eseistică a teatrului lui Ion Băieşu. Fostul magistrat Bartolomeu Capră propune unui cam inexpert hoţ, furişat într-o noapte să-l jefuiască, un joc : „de-a victima şi banditul", dorind, cu o febrilitate de maniac, să-l regizeze



Scanned with OKEN Scanner

el însuşi fără întîrziere. Încercarea nereuşită de rapt va trebui aşadar, cu concursul musafirului nepoftit, reluată de la capăt, ca şi cum ar fi de-adevăratelea. Socotind că la urma urmei şi hoţia poate fi o „artă", bătrînul refulat chiteşte să-şi procure emoţia aparte după care tot tînjea. Un exerciţiu gratuit, nimic mai mult, care şi eşuează lamentabil în cele cîteva repetiţii. Experimentul artistic compromis prin supralicitarea artificiului e aici ironizat deopotrivă şi în corelaţie cu trăirile false. Încă o variantă, în definitiv, a mistificării şi automistificării. Un apolog cu implicaţii filozofice este *Vînătorii*, miraculosul acţionînd ca un argument tulburător, halucinant în această „istorie atît de stranie". Doi vînători stau la taifas şi, cîtă vreme hăituiala n-a început, discută despre vînătoare, ca gest moral şi ca voluptate estetică. Dacă „vînătoarea este o artă", atunci plăcerea ei e una rafinată, străină de cruzime sau de prejudecăţi. Şi în afara oricărei morale, prin urmare de un cinism absolut şi care nu se simte obligat a da socoteală. Pe nesimţite, verosimilul trece în fabulos. Femeia gracilă care fusese o căprioară mitică are nostalgia nevinovatei întrupări care era odinioară. Lăsîndu-se cîndva împuşcată, într-o disperată încercare de a apăra, de a salva viaţa cerbului pe care îl iubea, ea s-a prefăcut pe dată, ca în basme, într-o fată, fiind acum soţia tînărului Vînător. Care, ghicindu-i dorinţa, o împuşcă la rîndu-i, pentru ca s-o izbăvească de tristeţe. Şi fata, ca prin minune, se reîntrupează în căprioară. Dar, vînătoarea fiind în toi, un alt vînător — întruchipare a fatalităţii absurde — o ochieşte ca pe un trofeu de preţ şi-i curmă viaţa. Printr-un fals raţionament, cu cinismul amatorului de desfătări rare, Vînătorul cel vîrstnic îl ucide pe nemîngîiatul soţ al femeii transformate în căprioară, pentru a-l vedea cu ochii lui prefăcîndu-se în cerb : „E o şansă unică să vezi un astfel de miracol". Dar miracolul nu se mai produce. Iar crima, cu sau fără motivaţii, rămîne în esenţă şi în simbol ceea ce este, nicidecum o „artă" — o faptă vinovată sau iresponsabilă, sub semnul amoralităţii.

La răspîntie de comic şi dramatic ne întîmpină farsa tragică *Chiţimia*, în care mixtura abilă, interferarea insinuantă de planuri (logic şi absurd, real şi simbolic, credibil şi neverosimil) creează un halo misterios. Apariţia fantomatică a unui alt (adevăratului ? — nu prea e cu putinţă)



Scanned with OKEN Scanner

Chițimia (mort, se pare, în război în urmă cu douăzeci de ani) este o „realitate reală sau imaginară" ? O veche, chinuitoare dedublare provoacă oare halucinații sau spectrul nocturn e un semnal că realul se molipsește de fantastic ? Aflăm că falsul Chițimia îi furase fostului camarad de arme identitatea, dar și iubita, și ideile (iar pe front îi dorise într-ascuns moartea, dacă nu cumva îl omorîse). Din oroare în oroare existența farsorului, ireal de falsificată, se tot pustiește printr-o degradare continuă, fiind măcinată și de sentimentul ratării. Poate vreo remușcare îi va fi dînd vedenii ? Chițimia cel tînăr nu va fi fiind tinerețea lui însăși, compromisă apoi iremediabil ? Piesa păstrează rezerva enigmatică, prin destăinuiri sibilinice („Acești trei ani de suferințe ne legaseră pînă la confuzie, devenisem o singură ființă, cu o singură existență"). *Chițimia* ar fi, deci, coșmarul unui impostor, nevoit sub apăsarea unui subconștient împovărat și mocirlos să facă acea mărturisire care să spulbere nemernica înșelătorie. Dar, mai întîi și întîi, să sfîrșească odată cu înșelăciunea de sine. Cu o „privire bolnavă, speriată și plină de întrebări", eliberat în fine de obsesia care îl muncise vreme de douăzeci de ani, netrebnicul Chițimia, rămas singur (căci soția îl părăsește, regăsindu-și subit tinerețea și farmecul, irosite lîngă un soț hapsîn și incapabil), se canonește într-o penibilă sforțare să-și reamintească, dacă nu să-și recapete propria identitate. Tripoteurul a ajuns victima propriilor matrapazlîcuri. În subsidiar, ca și în drame, același semn acut de întrebare privind *vinovăția* și *iertarea* vizavi de actele nesocotite, criminale făptuite demult.

O melodramă (în prima versiune cu un titlu poznaș — *Mama s-a îndrăgostit*) este *Jocul*, cu un fin ton elegiac sub verbiajul mai mult sau mai puțin anodin care ascunde atît cît trebuie drama. Într-o atmosferă cu dominantă *stranie* („lumină stranie", „zîmbet straniu", „ton straniu") se țese o poezie (livrescă) a morții. Bolnavă probabil incurabil, Mama nu le spune adevărul celor apropiați, soțului și copiilor, lăsîndu-i să creadă că s-ar fi îndrăgostit. Undeva o așteaptă un bărbat înalt, învești mîntat în negru, cu chipul palid, cu ochii fără privire (imagine obsesivă în dramele lui Ion Băieșu), care o cheamă, noaptea, spre o lume albă în care ninge cu stele. Piesa are o tensiune secretă, filtrată într-o mare discreție a suferinței și o tăinuire demnă a spai-



Scanned with OKEN Scanner

mei de moarte. Sfîrşitul va trebui să pară o întîmplare obişnuită, să fie „ca într-un joc de-a v-aţi ascunselea". O dispariţie, o plecare senină, care să nu lase în urmă „coşmaruri şi remuşcări". O murire înţeleaptă, cu împăcarea pe care o poţi avea atunci cînd dai vieţii „un sens foarte precis, un sens care să te mulţumească". E o replică dramatică la comedia, adeseori tragică, a lipsei de sens.

În aceleaşi tonuri („ciudat", „straniu", „bizar") se desfăşoară în piesa *Vinovatul* judecata, procesul *vinovatului*. *El* (numit astfel, generic), bărbatul urmărit ca de erinii de spaime şi remuşcări, hăituit de oameni şi de propria conştiinţă, a putut crede ani de zile că şi-a ispăşit prin suferinţă şi privaţiuni marea greşeală, poate crima din urmă cu două decenii (acelaşi interval ca în *Chiţimia*). Sînt cîteva ceasuri doar pînă la intrarea în vigoare a prescripţiei cînd, dintr-odată, tot eşafodajul său de speranţe se prăbuşeşte. Căci, după douăzeci de ani de perseverentă anchetă şi atentă urmărire, *Ea*, iubita celui ucis odinioară, s-a hotărît să-şi împlinească vechiul jurămînt de răzbunare. Femeia, cu „doi ochi negri ca două picături de doliu", se arată neînduplecată, de o cruzime rece, dacă nu şi de o voluptate a cruzimii. Intransigenţa ei, desigur, ar fi îndreptăţită („Trebuie plătit pentru orice nedreptate pe care o săvîrşim împotriva altui om"). Iar crima, firesţe, este „suprema nedreptate". Un ucigaş nu are nici un drept la fericire. Deci, dacă omul acela înfricoşat ar fi urmat să-şi îndure supliciul, poate că ar fi dobîndit *iertarea*. El însă, părăsind golgota remuşcărilor, a rîvnit să se mai bucure de viaţă. Aşa încît femeia, de o tenacitate şi un fanatism amintind de Anca din *Năpasta* lui Caragiale, îl va denunţa — ba, cu o diabolică perversiune, o va face la ultimul soroc. Sub patima ei vindicativă mocneşte, evident, un complex de frustrare. Fixată într-o gravă stare obsesională, Ea a întors spatele vieţii, cu desfătările ei. Cu atît mai mult cutezanţa celuilalt îi apare ca o sfidare, o întărîtă. Prin tortura psihică la care îşi supune victima încearcă probabil şi să-şi tămăduiască sufletul crănit de amărăciune, de ură, de neîmpliniri. Izbînda însă (bărbatul se sinucide) se întoarce împotrivă-i. Cît a fost pedeapsă în gestul ei şi cît a fost crimă, cît a fost îndreptăţire şi cît justiţie arbitrară ? Un ghem de patimi sub o inflexibilă şi, pînă la un punct (pînă unde oare ?), justificată



Scanned with OKEN Scanner

ardoare punitivă. Dramaturgul nu disculpă, nici nu acuză, aşa cum prea adesea se întîmplă în piesa românească. Spectatorul (cititorul) singur va judeca şi va discerne atît cît se poate adevărul — de eroare, arbitrariul — de îndreptăţire, vinovăţia reală — de greşeală. La fel ca şi în *Chiţimia*, în unduioasa sugestivitate a piesei Ea poate avea o prezenţă anume, dar ar putea fi şi o fantasmă a căinţei, conştiinţa însăşi a celui vinovat, silindu-l să-şi recunoască vina şi să facă penitenţă. Despre *iertare* nu poate fi vorba.

Pentru că „iertarea nu poate anula o crimă" (*Iertarea*). În urma unei traume psihice suferite în timpul studenţiei (arestat şi închis, deşi nevinovat, părăsit apoi de iubită), George îşi suspendă treptat contactul cu o realitate ce i se pare ostilă, tenebroasă, plină de nedefinite primejdii, încercînd să-şi regăsească înseninarea într-o absolută izolare, o (i)realitate temporală care să fie numai a lui, smulgîndu-l din fluxul timpului obiectiv, al celorlalţi. „Acceleratorul timpului", pentru acest ins retractil, speriat, „pustiu", este un refugiu subiectiv, dar şi un preludiu al sinuciderii. Din această „absenţă", din inerţia lui încearcă să-l scoată cu anasîna Lia, femeia care cu ani în urmă pricinuise dintr-o nesăbuinţă arestarea lui George, zdruncinîndu-i destinul. Cuprinsă de tîrzii mustrări de cuget, cît şi mînată de un puternic impuls dominator, femeia aceasta care crede cu adevărat în menirea ei de a salva din restrişte sufletele celor slabi şi neajutoraţi, dîndu-le un brînci către fericire, se va strădui să obţină *iertarea*, exercitînd o greu de suportat agresiune asupra unui om din ce în ce mai indiferent faţă de viaţă şi tot mai aproape de un alt tărîm. Asediul fanaticei Lia porneşte dintr-un foarte curios orgoliu, excitat de o idee mai curînd abstractă („Ambiţia mea de a-l obliga să fie fericit!"). Dar nu e numai atît. Se adaugă nevoia ei de a-şi satisface instinctele posesive, de a descărca o energie ce se cere neapărat întrebuinţată. Probabil că e sinceră în dorinţa de a obţine redempţiunea prin abnegaţie şi jertfă, poate că vrea să-şi redeştepte, fie şi prin ostilitatea şi bruscheţile bărbatului, sentimente amorţite în inima ei uscată, care n-a cunoscut elanurile iubirii. Oricum, în acest devotament, sufocant prin insistentă, există o mare doză de egoism, o lipsă aproape neomenească de înţelegere şi duioşie. E şi propria ei damnaţiune. Femeia blestemată să aducă fără voia ei năpasta este



Scanned with OKEN Scanner

la fel de singură și de nefericită ca și ceilalți (soțul ei, Cornel, bătrîna nonagenară, George). Sînt suflete bolnave, stinghere și fără resurse de redresare, între care punțile de comunicare s-au rupt. Izgonit prin imixtiunea brutală a partenerei și din ultimul său adăpost, al sinelui, abulicul George se hotărăște pentru marea evadare, de astă dată către *celălalt* tărîm, de care, cu fiori de teamă și de nefirească dorință, se simțea atras de mult. Destine neobișnuite se intersectează într-o ambianță parcă firească, parcă ireală, în care sensurile morale, psihologice mijesc printre simboluri și semne ale unei realități mai aparte. Lipsește, poate, dimensiunea tragicomică, aceea care dă forță expresivă comediei tragice *Chițimia*.

Efigia dramaturgiei lui Ion Băieșu se reliefează tocmai în această îngemănare, adeseori stranie, de comedie și de dramă.



Scanned with OKEN Scanner

G. CĂLINESCU

# Concert de muzică preclasică

În opera scînteietoare a lui G. Călinescu, dramaturgia este o prezență mai discretă, lăturalnică, de multe ori trecută sub tăcere. Ori, poate, socotită ca un ciudat capriciu al unui mare virtuoz. Un joc, funambulesc, al inteligenței... Numai că și în acest „joc", de multe ori poznaș, zvîcnește nervul unui temperament artistic neobișnuit. Ceva din cugetarea eclatantă a filozofului, eseistului, poetului s-a sedimentat și în formula unui teatru de esență intelectuală și imbold ingenuu, de improvizație erudită, elogiu jucăuș al nebuniei. Pentru G. Călinescu nu numai teatrul a fost un mod spectacular de exprimare. Impresia pe care conferențiarul o făcea în public era mai întîi una de șoc ; apoi, treptat, chipul transfigurat parcă de viziuni nepămîntești, extatic, transportat sau dimpotrivă, răvășit, cu luciri în priviri, ironic-diabolice, se arăta fascinant. Urca pe podium asemeni unui mag celebrînd un fastuos ritual al Ideii și prelecția, bizară și captivantă, era de neuitat. Tot astfel, un somptuos, scăpărător spectacol de idei se încinge în critica, în eseistica sa, cu dialectica și asociațiile ei paradoxale, fulgerate de idei acute, cîteodată excentrice, dar neapărat surprinzătoare. Și ca recitator fu unic, în felul său. G. Călinescu declama poezia cu solemnități sacerdotale, cu o augustă grandilocvență sub care fremăta un patos abia reprimat. Jocul de idei avea uneori neașteptate intensități dramatice. Gesturile complicate ca niște hieroglife căutau, în fulguranția inspirării, să surprindă tainice meandre ale gîndirii. O rostire în singulare armonii, cu ritmice suișuri și coborîșuri și o arcuire multicoloră spre sublim. S-ar fi zis că oficiază. „Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viață, fără să se confunde cu ea". „Tot



Scanned with OKEN Scanner

ce e de natura ritului, deșteptînd conștiința ordinei universale, produce asupra noastră o profundă impresiune"; „(...) poezia e un mod ceremonial" (*Principii de estetică*). Astfel, în ce are mai bun, îi este și teatrul, distilat în retorta poeziei, cu un nimb de reflexivitate.

*Șun*, „mit mongol" plasat convențional în „Asia orientală la timp mitic, cam în jurul anului 2250 înainte de era creștină", e un eseu în veșmînt dramatic, dar și un poem filozofic depănat alene, într-un limbaj ales, ornamentat și înflorit, cu mireasmă fină — limbaj celest și rafinat. Într-o atmosferă ezoterică, de exotism asiat, personajele, fie că simbolizează virtuțile, precum cei cinci prieteni ai lui Șun, ori fonțele răului, ca sfetnicii pizmași și uneltitori, și ei tot cinci (cifră mistică) la număr, personajele, deci, se mișcă, șerpuiesc în lentori de ritual. Ținuta hieratică, masca impenetrabilă, purtările reverențioase denotă o civilizație străveche. Sub vorbele smerite, mieroase ale curtenilor — întruchipări ale spiritului retrograd — colcăie însă patimi sumbre și, printre nesfîrșite plecăciuni și politețuri onctuoase, o conspirație se urzește împotriva moștenitorului tronului veșnic, vrednicul, slăvitul Șun. Care, însă, întocmai ca în basme, va trece biruitor, mereu senin, imperturbabil, dar și cu amărăciune, prin încercările la care cei ce-i voiesc pieirea, ca niște duhuri ale răului, îl supun. Ajuns împărat, fiu al Cerului, înțeleptul ce iscodește misterele naturii străduindu-se să descifreze tîlcurile cuprinse în fenomenele ce se înlănțuie în univers, în cer ca și pe pămînt, se pătrunde prin contemplație înaltă de legile firii și ale devenirii. De aceea, sub „rînduiala bolții înstelate", sistemul lui moral se constituie ca o oglindire a rînduielii eterne, legiuit după armonia ce domnește în întreaga creațiune : căci „legea care stăpînește universul este armonia". Astfel împărăția, în simetria unei ordini inefabile, va reflecta desăvîrșirea din natură. Haosul, neorînduiala se abolesc prin sincronizarea neabătută cu riturile, urmate așa „precum Soarele merge de la răsărit la apus". Rituri în care s-a propagat pulsația eternă, s-au imprimat ondulațiile mișcării cosmice („riturile și firea glăsuiesc"). Șun ar fi, în compoziția lui G. Călinescu, o ficțiune a *conducătorului* („călăuzitor de noroade"), cumpătat, incoruptibil, cuget și rațional și vizionar, călăuzindu-și norodul spre mai bine pe calea dreaptă, singura adevărată, a virtuții și a omeniei, oferind



Scanned with OKEN Scanner

el însuşi un model aproape abstract, o impresionantă, covîrşitoare pildă a desăvîrşirii de sine. E un gînditor desprins, în exerciţiul meditaţiei, de cele pămînteşti, dar, fiind deopotrivă „muzicant, poet, filozof, agricultor, olar, mînuitor al tuturor industriilor folositoare", el reprezintă şi un principiu activ, un geniu constructiv. Unind deci fapta şi cu gîndul, eroul păşeşte exemplar pe „calea neturburată" (este subtitlul piesei) a înţelepciunii. Şun încorporează, ca prototip, un ideal de clasicitate, iar în subsidiar este şi o plăsmuire prin contrast — a scriitorului cu temperament fugos, cu umoare atît de instabilă. O înţelepciune adîncă, bogată, trasă din sursa arhaică a cugetării orientale, se concentrează în solilocviile mai totdeauna dense ale lui Şun, unde poezia şi parimia, în circuit osmotic, dau un lirism gnomic, sentenţios. Frazele, cu o pardoseală aforistică, au o vibraţie oraculară, într-o cadenţare lentă, gravă, ceremonioasă. *Şun sau calea neturburată* este o incursiune în mit, spaţiu eterat, de miracol descifrabil, unde real şi fabulos se înlănţuie, fără ca meditaţia (etică, politică, filozofică) să se despartă în fond de concretul social-istoric. Piesa, se ştie, a fost compusă în încercatul an 1943 !... Şi este capul de operă al dramaturgiei călinesciene.

*Răzbunarea lui Voltaire* şi *Secretarii domnului de Voltaire* sînt mici poeme dramatice de o subtilă alcătuire. La nivel secund scenetele închid o dramă temperată a omului superior, a geniului, căruia, în sfera lui înzăpezită de cugetări solitare, voluptăţile obişnuite ale vieţii, dragostea simplă a muritorilor de rînd i se refuză. O dramă simbolică, de o clară transparenţă. Căci Voltaire aminteşte de „patriarhul de la Ferney" care, într-o poezie către M-me de Châtelet, deplîngea trecerea anotimpului dragostei — dar şi mai mult de Călinescu însuşi, care, spirit clasic, pudibond, se fereşte de intimităţile confesiunii. În piesă, înţeleptul, după inevitabile dezamăgiri, înţelege în chindia vîrstei, întîi cu mîhnire, apoi cu resemnare şi un sarcasm ce nu-i al unui misogin, fiind mai curînd o tămăduitoare autoironie, perversitatea drăgălaşă a uşuratecei Toinon. Femeie fiind, deci „pozitivă", adorata şi calina făptură preferă compania anostă a unui tînăr ofiţer „în uniformă-albastră şi plin de insolenţă", întruchipare fudulă a mediocrităţii. Voltaire, însă, o clipă zuliar („Să nu devin Othello, ajută-mă Socrat !"), va şti să ierte, generos, cu o surîzătoare îngăduinţă. Melancolia poemului are reminiscenţe

eminesciene. Către amurgul vieții, „comoara unei clipe", cum ar fi spus poetul, plătește mai mult decît celebritatea, și decît nemurirea chiar. „Prostie colosală-i să dormi la Pantheon, / Nici zeii nu pot da ce mi-ai dat tu, Toinon". Un laitmotiv și al altor piese : „Nebun e cine speră să scape de destin"... Răzbunarea nu are nici un rost (*Răzbunarea lui Voltaire*). Înțeleptul, între chemări contradictorii, se cade să împace nesăbuința, demonii Nebuniei, și socotința Rațiunii — „Înțeleptul să pună-n viață știe / Un pic de rațiune și-un pic de nebunie" (*Secretarii domnului de Voltaire*). Grațioase în tril mozartian și pline de spirit, de o catifelată, preclasică muzicalitate („Doi pași aerieni jucau un menuet / În care eu cîntam : Toinon, Toinon, Toinette !"), cele două „poeme dramatice" procură, după o expresie călinesciană, o „plăcere fină".

Ca un erou burlesc, prin evacerbarea unor trăsături reale, este prezentat în schimb Napoleon (*Despre mînie sau Napoleon și Fouché* și *Napoleon și Sfînta Elena*). În prismă rațională, despotismele omului politic, furibunde, fanatismele de grandoman ale dictatorului apar lipsite de noimă, frizînd adică absurdul, un absurd de tip analitic. În capriciile imprevizibile ale suveranului „mînia", cu fluxul și refluxul ei, are și funcția unui instrument politic : „Află de la mine, nefericit Fouché, mînia unui împărat, ajutată de violențe, e un mijloc teatral de a inspira teamă și respect. Furia fără pedepse exemplare din cînd în cînd este ineficace, o lamentabilă bufonerie ; cruzimea sistematică, un semn de demență" — un paragraf din „alfabetul artei politice", inaccesibil unui profan. Nepricepînd ce intenții și ce tertipuri se ascund îndărătul cabotinismului majestății sale (rol creat de dramaturg în tangență cu propriul său temperament), Fouché, pe cît de docil pe atît de obtuz, cade și el în cursa ilogismului cît real — cît jucat, fiind împușcat, la fel ca M-me de Staël („această execrabilă intrigantă cu capul plin de idioții metafizice"), Josefina, Talleyrand sau celebrii mareșali. Sensurile nu trebuie exagerate, piesa fiind un divertisment de erudit. În *Napoleon și Sfînta Elena*, împăratul, gelos pe gloria lui Alexandru cel Mare, după ce cucerește întreaga lume, nu pregetă să pună tunurile să tragă pînă și asupra Parisului — fiindcă „a lua Parisul e gloria supremă !". În delirul lui de grandoare, cu accese de isterie, energumenice, voluntarismul



Scanned with OKEN Scanner

bonapartist scapă din frîna logicii. Un mecanism dereglat care merge în gol. Destin care poartă în sine sămînța pieirii. După toate, stăpînitorul lumii, o lume aneantizată, abia se va alege cu un biet pat de campanie, pe insula Sf. Elena, liber să-l împărățească în voie... Ironie grozavă a soartei, și a istoriei nu mai puțin ! Sublimul intră în declin, umilind, în zădărnicia lui, proiectul imperialist sortit, prin propria nechibzuință, eșecului absolut. Un eseu dramatic, satirizînd cu instrumentația absurdului și, totodată, o farsă în care eroul demitizat (gest premergător), deposedat de cununa sacră de legendă, nu se desparte cu totul de imaginea consacrată, de identitatea napoleoneană, căreia prin tușe nervoase, succesive i se colorează violent laturile proeminente ale personalității. Astfel, discursul împăratului, cu invocațiile cunoscute („Din vîrful acestor colosale monumente, patruzeci de veacuri ne contemplă"), e de o afectare enormă, la intersecția dintre ridicol și sublim — un ridicol care își avea oricum sălașul în chiar acest sublim.

În teatrul lui G. Călinescu convenția e suverană. Or, „unde e convenție nu e loc pentru creațiune", postulase esteticianul. Trama se înviorează însă la flama pasiunii, fermecător candide, a autorului, furat de jocul său care-i oferă momente de destindere și desfătare. El gliseză nestingherit, cu familiaritate încîntătoare, prin epoci și printre eroi de mitologie sau din istorie, amuzat și surprins că personajele, reale sau imaginare, de prin cărți, se întrupează, prind viață — viața ficțiunii — dinaintea-i, se supun ascultătoare voinței și toanelor sale. Astfel, în *Phedra*, parodie de „teatru abstracționist", convocînd, cu trena ei mitică sau literară, o societate aleasă (Phedra, Ahile, Elena din Troia, Napoleon, Werther ș.a.), nu parodia primează, ci bucuria omului de carte de a reînvia, fie și efemer, celebrități literare sau istorice care i-au stîrnit imaginația — personaje mînuite apoi după plac, jubilant, ca niște marionete năzdrăvane. O farsă care vrea să pară tragedie cruntă, *Tragedia regelui Otakar și a prințului Dalibor*, i-a fost inspirată autorului de șase nostime păpuși : un rege medieval, o bătrînă vrăjitoare, un măscărici, o fată suavă și o alta răutăcioasă, un tînăr. Tipologie care, prin schematismul ei, trimite la scenele de teatru folcloric (*Basmul cu minciunile*, *Fluturele*, *Soarele și luna*, *Crăiasa fără cusur*, *Brezaia*, *Irod împărat*, *Irod și Salomeea*). Sînt potpu-



Scanned with OKEN Scanner

riuri fanteziste, bufe, în jurul unor „șabloane“ (numite astfel, iar nu „motive“, în *Estetica basmului*), prelucrate fie în spiritul tradiției, fie într-o nouă, a șagă, viziune: baba maligă proferînd blesteme, zmeul răpus prin vicleșuguri de Făt-Frumos și de fata șireată, femeia cu purtări rele. Cu toată exprimarea slobodă, mai cu-mai fără perdea, elaborarea critică, analitică (operantă în toată creația dramatică a lui Călinescu) e perceptibilă, ca o lectură liberă, voios imaginativă, ca o reformulare lejeră, cu nuanță cultă, a poveștilor. Sînt totuși mai mult niște curiozități, pe alocuri contrariante, aceste scenete asupra cărora nu e cazul să mai stăruim.

*Ludovic al XIX-lea*, compusă „în cinstea anului 1964“, evocă, în arabescuri și volute de o grație coregrafică, o Franță a secolului al XVIII-lea, sfîșiată de brutale contradicții. Mizeria extremă împinge poporul la capătul răbdării. Revoltele ce izbucnesc întruna și se întețesc prevestesc, de pe acum, marea Revoluție, care va zgudui din țîțîni regimul feudal absolutist. Dar în palate, prin saloanele luxoase, mobilate cu gust subțire, se dansează naive madrigale, se înnădesc aventuri galante — și e în toate, în veșminte ca și în mobilier, în podoabele scumpe, în moravurile incerte sau fandoselile efeminate, un rafinament crepuscular. De atîta convenință și *protocol* (altfel decît în *Șun*; aici sînt numai forme goale: „în protocol nu intră nici dragoste, nici ură“), simțirea se alterează, sufletul se pustiește. Sub galanteriile curtenilor nu e numai insolența frivolității, ci și o aplecare către ticăloșie și desfrîu. Un fiu al epocii este monarhul. Om fin, un introspect dezabuzat cu scepticisme „fin de siècle“, el contemplă cu oarecare întristare dar și cu sarcasm luxura, decadența, cît și manevrele viclene ale celor din jur — „figuri de ceară“ în care simțămintele adevărate s-au veștejit de mult. O mișunare de intriganți, hrăpăreți, lingușitori, fățarnici, o adunătură întreagă de paraziți, pe care Ludovic o judecă pătrunzător. El percepe pulsul vremii („timpul e altul“, „sceptrul e vetust“), presimte marile tulburări („Aud în depărtare cum șuieră furtuna“), dar, convins de mersul de neoprit al istoriei („Progresul e fatal ca și destinul grec“), se complace în inerție, nepăsător la ce are să urmeze. E un feneant... Ascuțit la minte, Ludovic nu-și întrece sfetnicii numai prin spirit. Mai rău ca ei și mai perfid, venal și înfumurat, concupiscent, regele are un suflet vid. Din ordinul său



Scanned with OKEN Scanner

samavolnic, baronul Odon, rivalul în amor, va fi întemnițat, dealtfel cu onoruri ! În închisoare, cu mințile rătăcite, nefericitul are o viziune exaltată („Și-acest palat al umbrei se va surpa cu tunet"), profetică.

Desenul piesei e stilizat, tempoul grațios, ca de menuet, iar dialogul, cu incrustații de aforisme și paradoxuri, de o specială, pur călinesciană savoare neologistică, se poartă în versuri diafane, elegante și prețioase, cizelate cu grijă. „Stihul obligă la un stil elevat", spunea odată Călinescu. În schimb, în pofida unor intenții lămurit proclamate, intervențiile în proză sînt cam stinghere. Descins în plină actualitate, care nu-i firește empireul Cărții, cronicarul optimist e un dramaturg și un reporter neacomodat, cu naivități și stîngăcii în felul lor nu lipsite de șarm. Scenele în care evoluează, în ordinea strictă și imediată a realității, muncitorii constructori ai tunelului, interpreți totodată ai piesei *Ludovic al XIX-lea* („Piesa noastră e și ea un tunel spre lumină, spre noul umanism"), suferă de un schematism absolut și un naturalism copios, dialogurile fiind pavoazate ostentativ cu frumoase locuri comune, invocate cu gravitate și, aparent, fără măcar o umbră de umor. (Ironia se iscă cel mult din jocul de planuri al formulei de „teatru în teatru"). Ce curios ! E aceeași specie de naturalism pe care (în capitolul *Naturalism* din *Principii de estetică*) esteticianul o dezavua !... Poezia nu ar fi cu totul absentă (imaginea tunelului, cu priveliștea feerică, precum „o galerie de oglinzi"). Dar lauda virtuților constructive ale omului socialist, care visează și înfăptuiește, se menține în stadiu declarativ, un enunț fără prinosul transfigurării.

Imperiul dramaturgului rămîne acela al cărții, spațiu călinescian în care moralistul și eseistul, cărturarul și poetul își rostesc, în aceeași dicție inconfundabilă, discursul.



Scanned with OKEN Scanner

MIHAIL DAVIDOGLU

# „Basoreliefuri"

O emoţie mai mult arheologică stîrneşte, la un prim contact, teatrul lui Mihail Davidoglu. El rămîne un produs tipic, un exponent al începuturilor dramaturgiei noastre noi. O epocă de respiraţie eroică şi de euforie a certitudinilor se oglindeşte în aceste piese, care nu se complică mult cu chestiunile de transfigurare artistică. Ele sînt un fel de monitoare ale realităţii în care simplicitatea concepţiei nu prea îngăduie decît o exprimare nudă a poziţiei ideologice. Fidelitatea reflectării şi premeditarea tendinţei îşi caută un consens în încercările de a *reda* „iureşul care ducea ţara înainte". O reacţie la acest empirism ar fi dilatarea realului prin hiperbolizarea termenilor în conflict, cît şi prin alegorizarea adeseori naivă. Dramatismul înfruntării dintre vechi şi nou e resorbit într-o viziune aproape folclorică, de contraste nete, întărite de o simbolistică violentă.

Dintre atîtea imagini şi siluete din teatrul lui M. Davidoglu peste care s-a aşternut — uneori poate nedrept — uitarea, un chip se desprinde, memorabil. Un om aspru, încăpăţînat şi ursuz, afectuos însă cu cei apropiaţi, orgolios şi repezit cu ortacii, priceput însă ca nimeni altul în meseria lui — „înapoiat politiceşte, dar cinstit". Este Petru Arjoca din *Cetatea de foc*, bătrînul „şef de trib" coborîtor el însuşi dintr-un şir întreg de meşteri care au vegheat cu străşnicie de-a lungul vremii la şarjele de fontă şi oţel — neam vechi şi plin de demnitate, oameni dintre aceia pe cuvîntul cărora poţi dura o cetate. Întreg gustul lui M. Davidoglu pentru grandori şi solemnităţi e aici. Interpretarea lui G. Calboreanu trebuie să fi fost astfel, emanînd nu doar solemnitate, ci şi o forţă mocnită, explozivă. Este acelaşi artist



Scanned with OKEN Scanner

care l-a creat într-o interpretare masivă, de sublimităţi tonitruante şi herb voievodal, pe Ştefan cel Mare din piesa lui Barbu Delavrancea (autor, şi el, al unei trilogii). Nu pare a fi doar o întîmplare... Sonuri ca de poem dramatic delavrancian se fac auzite şi în *Cetatea de foc* şi, mai mult încă, în *Ochii dragi ai bunicului*, unde trecerea în nefiinţă a lui Petru Arjoca ar vrea să aducă, în adevăr, cu un „apus de soare" ! Simţul lui Delavrancea pentru monumental, grandilocvenţa, frazarea înaltă sînt predispoziţii şi ale lui Mihail Davidoglu. El îşi ciopleşte eroii, cu vorba lor răstită, învîrtoşată, colţuroasă, parcă dintr-o rocă dură. E un teatru statuar, impozant printr-un hieratism care e şi o formă a desuetudinii. I se potriveşte foarte bine mărturisirea lui Ionci, vioristul din *Trandafirul negru* : „Îmi plac cuvintele mari, frumoase, care se sprijină unul de celălalt. Sună greu. Parcă sînt un şir de statui care umblă". Retorismul e consubstanţial acestui teatru, care nu-şi refuză totuşi naturaleţea. Oamenii vorbesc atunci omeneşte şi graiul acesta al lor, grai bănăţean plin de candori şi înfloriturі, cu insolite răsuciri de frază şi cuvînt, îşi are plasticitatea lui. E adevărat însă că replicile abrupte, şfichiuitoare îşi pierd din cînd în cînd vigoarea, apărînd chinuite, trudnice, destul de fistichii şi nu lipsite de impurităţi. Ca în multe alte piese ale vremii (şi de mai tîrziu), un limbaj tehnicist, îmbîcsit cu multe detalii de nepătruns, aglomerează dialogul fără nici un folos. O adevărată hemoragie de termeni de specialitate (haldă, cauper, ştij, şleg, şarjă pentru axul intermediar al troliului, forobaiter, forvegher, ghibla, micuţe pentru zgură) face ca pasaje întregi să fie, dacă nu criptice, inelocvente şi zgrunţuroase.

În acest teatru de „basoreliefuri", ceea ce stimulează drama şi declanşează conflictul este topitoria, sînt cuptoarele şi oţelăria. Între moartea fiului său şi moartea furnalului, Petru Arjoca, în teribilă cumpănă, se hotărăşte să-şi jertfească feciorul. Producţia de fontă şi oţel atîrnă pentru el, deci, mai greu ca viaţa unui om ! Sigur, totul nu-i decît o ipoteză dramatică. Dar e ciudat că dacă viaţa sau moartea unui om nu reuşesc să-i smulgă autorului un sunet dramatic mai profund, necum zguduitor, furnalul, dominînd peisajul industrial al cetăţii, îl subjugă pînă într-atît încît acest totemism îşi atrage o investiţie lirică, poematică. Focul e asemuit sîngelui din artere, cărămizile cad din boltă precum lacrimile, lami-



Scanned with OKEN Scanner

noarele plîng și gem, oțelul e viu și vorbește, se produce aproape o simbioză între om și uzină : „poate de aceea nu se opresc nici ele, focurile uzinei, unde s-ar opri și viața multora dintre noi". Focul fascinează, focul purifică, arzînd „tot ce-i urît în oameni".

Iar oamenii sînt în aceste piese buni și răi, fără de prihană sau „ucigași", „cîini turbați". Dicotomie care, cu toate încercările de nuanțare, conține tot schematismul dramaturgiei noastre de început și de mai tîrziu. Înfruntarea nemiloasă, încleștarea pe viață și pe moarte în *Cetatea de foc* e cu aceia ce urmăresc să obstrucționeze producția de oțel, să o zădărnicească, să prefacă Reșița, cu furnalele și platoul oțelăriei, în ruine și fiare vechi. Ascunși în văgăunile Semenicului, răii pun la cale sabotaje și nu se dau în lături nici de la crimă. Sămînță pururi blestemată — ca să fim în tonul piesei... Teza se strecoară iarăși, cuviincioasă, mai învăluită, transparentă totuși. După un răstimp de rătăciri, de incertitudini și dileme, Petru Arjoca ajunge să înțeleagă cu sprijinul unor tovarăși (dar ce prezență ștearsă e secretarul sectorului de partid, Munteanu !) că interesele individuale nu pot și nu trebuie să fie segregate de cele ale obștii. Pentru descreierații refugiați în munți, ca și pentru dușmanii din preajmă, cum este Liviu Brebenar, Arjoca rămîne cu atît mai mult un adversar neînduplecat și de temut. O prăpastie îl desparte pe el de alde Brebenar. Un conflict adînc, de înverșunări grozave, se conturează. De împăcare sau iertare nici nu poate fi vorba — lupta de clasă nu îngăduie nici un fel de slăbiciuni. Cînd citeam *Cetatea de foc* nu știam, însă, că cei doi vrăjmași, cele două neamuri sînt sub obscura apăsare a unui străvechi blestem !...

Umbra *Cetății de foc* se răsfrînge, grea, asupra celei de a doua scrieri a trilogiei, intitulată duios *Ochii dragi ai bunicului*. O piesă aparent liniștită, de un dramatism cumpătat, preocupată, în același cadru industrial, să dovedească necesitatea unei șarje, nu empirice, ci elaborată pe baze științifice. Alături de acest plan mai tihnit și rezonabil se instalează însă o stare de exaltare, de furie inexplicabilă. Ceva neobișnuit se întîmplă aici, pe negîndite personajele își ies din fire, se mînie, se încontrează, intrate într-un fel de transă. Iată, Petruț Arjoca și inginerul Viorel Pruncu, de ce se încaieră ei oare, ca din senin ? — „Poate nici ei nu știu pen-



Scanned with OKEN Scanner

tru ce. Dar trebuie. Trebuie să se bată... Ori de cîte ori, de-a lungul vieții, și-au venit față în față, unul din doi nu s-a mai ridicat". O misterioasă și teribilă anatemă se presimte. E mai vechiul fatalism al autorului, ivit, nebulos, încă în primele sale drame (*Omul din Ceatal*, *Minerii*). El cunoaște acum o resurecție, împăienjenind treptat, acaparator, întreaga poveste. Trilogia, așadar, stă sub semnul fatalității, al unei întunecate ursite ! Autorul nici nu înlătură ambiguitatea, ci o întreține, ca pe o sursă esențială de dramatism. Contururile realiste se estompează. Oamenii se înfurie, se agită, dar convulsiile sau dihonia lor par lipsite de noimă cîtă vreme răbufnesc din clar senin. Decizii cruciale se iau într-o clipită, eroii se ceartă, se iau la harță, în crize subite de enervare și se împacă printre lacrimi, într-un vag al rațiunii. Căci, încă o dată, hotărîrile eroilor nu depind numai de ei. Ei, doar, „trebuie să se bată"... Sentință tulbure, anevoie de pus strict în seama unui fond pasional. Altfel, piesa e, în bună măsură, toropită și de un „lirism" incontinent, de inspirație precară. Ca în efuziunile lui Ioan Ponoran al treilea, prim topitor, la nașterea fetiței lui : „O duc în brațe și urc cu ea în Lună. Trec pe lîngă Lună și o recomand : Daniela. Trec pe lîngă stele și o recomand stelelor. Pînă dincolo de galaxia noastră, unde se va întîlni cu zeii din povești". Mai recentă decît *Cetatea de foc*, această piesă e mai atinsă de vetuste țe.

O apoteoză a lui Petru Arjoca ar vrea să fie *Ochii dragi ai bunicului* și sfîrșitul bătrînului are, în intenția dramaturgului, un fast crepuscular. În acorduri ca de melodramă. Graiul lui Arjoca, pe un ton ridicat, emfatic, e ca rupt din letopiseț : „Noi sîntem cu țara din veacuri și nu ne-om schimba astăzi". Ultimele sale cuvinte amintesc, în faldurile lor, de straiul unui monolog din Delavrancea : „Aaron Gheorghe, unde ți-s corbul, cioara, coțofana vorbitoare ? Poruncește-i, măi Aaron, să zboare peste toată Reșița, de la Stavila la Mociur, și să spună că Petru Arjoca... că Petru Arjoca urcă iară. Cu priceperea lui din bătrîni, dar cu învățătura și înfățișarea și tăria de om tînăr". Numai că veșmîntul e prea larg...

Destinul de dramaturg al lui Mihail Davidoglu fusese prea legat de neamul acesta al lui Petru Arjoca pentru ca despărțirea definitivă să se fi produs. Dar nici nu este vorba de o despărțire... Istoria „din vechi" a aprigei stirpe e recon-



Scanned with OKEN Scanner

stituită în *Străbunul* încă de la un Petru Arjoca, trăitor pe meleaguri bănățene, pe la 1788. Oamenii aceia de demult, a căror îndeletnicire era tot fonta, erau tot cuptoarele, topitoria, au fost „străbunii unor strașnici români". Pătru are el însuși însușiri dintre acelea care vor face „zestrea" și fala urmașilor săi : forță și mîndrie, destoinicie, voință — și un anume fanatism. Povestea se complică inutil, cu o intrigă amoroasă de un idilism dezolant. Țăranul Pătru pare un menestrel : „Tot aurul din lume și nu poate plăti o lacrimă din lacrimile tale, un zîmbet de-al tău" ; „Dar deschide stăvilarul, să mă prindă larg valul iubirii" ș.a.m.d. Idila lui cu Tecla, împotriva oricăror vicisitudini, are toți sorții de împlinire. Căci eroii sînt *destinați* unul altuia ! Așa se pare că stă scris în zodii, așa mărturisit-au stelele... Ceva mai presus de voința lor îi guvernează : „Așa a fost să fie !" Sămînța învrăjbirii cu neamul Brebenar acum e aruncată. Iar deslușirea profetică pentru tot ce are să mai urmeze o dau blestemele — al Ilenei („Cît o fi să fie, pînă-n veac, de liniște și alin să nu știe. El și toți ai lui"), al Mădălinei, al Ravecăi („alde Arjoca liniște nu vor găsi, cît s-o pomeni un Brebenar în viață. Așa să ne ajute Dumnezeu !") — „Sîngele sînge cheamă" — în acest implacabil și crunt enunț, un fel de „lege a talionului", ar subzista explicația vrăjmășiei de veacuri a familiilor potrivnice Arjoca și Brebenar. Trilogia evoluează, prin urmare, și sub această necurmată osîndă a blestemului „din vechi". La un dramaturg care, dezaprobînd „elucubrațiile" moderniste, pledase atît de energic pentru o reflectare riguros realistă, turnura aceasta, cu infiltrațiile ei mistice, e mai mult decît surprinzătoare.



Scanned with OKEN Scanner

DOREL DORIAN

# Ingenuitate şi manieră

Un amalgam curios, de vetust şi de tinerească însufleţire, se regăseşte în dramaturgia lui Dorel Dorian. Sînt piese care, cu toată alura lor mai desuetă, nu şi-au pierdut cu totul interesul, ele degajă încă o anume prospeţime şi sinceritate. Discursul etic, în nervul lui reportericesc, recurge la o abundentă retorică a sentimentelor. Tendinţa etică insuflă energie acestui teatru inimos, unde conflictele apar sub presiunea unor situaţii-limită, în care se dizolvă neapărat o doză de senzaţional, mai mult sau mai puţin naiv. Criza prilejuieşte şi o răscolire, un fel de somaţie a conştiinţei : „Dacă vei fi întrebat, ce vei răspunde ?“ — e întrebarea-cheie, stăruitoare, implicînd ideea răspunderii, individuale sau colective, pe temeiul unei adînci încrederi în om, încredere ce nu se lasă înşelată de aparenţele contrarii, de greşeala sau slăbiciunea care pot surveni oricînd. Surprins de obicei în plină derută lăuntrică („toţi am avut sau vom avea odată o grea încercare, o întrerupere... O secundă 58“ — *Secunda 58*), omul, în teatrul lui D. Dorian, e judecat după resursele lui de omenie adevărată, după capacitatea de a birui, singur sau cu sprijinul celor din jur, un impas moral oricît de greu. Se mai discută, cu adolescentine ardori, despre fericire, dragoste, eroism — cea mai înaltă iubire, după o definiţie a autorului (*De n-ar fi iubirile...*). E un retorism candid al sentimentelor, al ideilor („Şi lozincile noastre sînt frumoase“ ! — se mîndreşte un personaj), vădind, însă, o neadîncime a concepţiei, în înţelesul rezonabil de cugetare superioară. Ideaţia e deci uşoară şi, pe alocuri, dezghiocată de graţiozităţile nu numai sentimentale, oarecum banală. Refugiul, frecvent, în metafore sau simboluri ţine de ambiţia unei exprimări

mai dense, cu marca — exterioară doar — a profunzimii. Manevra, inexpertă, se regăsea într-o vreme în piese ale lui Paul Everac și ale altor dramaturgi. Nu e însă decît mecanica a două planuri, străină de poezie, în acest limbaj „încifrat" în care se echivalează, de exemplu, „presiunea sondelor" cu „presiunea sufletească" („jocul acela cumplit al presiunilor"), iar dragostea e cîntărită precum un zăcămînt — asemuită cu petrolul („petrolul din oameni" ; „în fiecare dintre noi sînt 2—3 picături de petrol"). Și, mai departe : „Șantierul, știți, seamănă cu un om ! Cu un om pe care-l iubești mult-mult, sau pe care nu-l iubești deloc". Eroina dispusă să îndrăgească „mult-mult" un șantier se numește Domnica Rotaru (*Secunda 58*). „În fiecare din noi e un șantier, o construcție", reia ideea Lupu Aman, sedus de metaforă și fantezia lui se înrudește izbitor cu aceea a unui Radu Andone (*De n-ar fi iubirile...*), orgoliosul inginer a cărui revelație fusese : „Sonda aceasta (...) sînt eu !"

O expresie caracteristică a acestor piese este așadar aceea sentimentală. Sobrietatea, asprimea virilă la care autorul aspiră suportă nu arareori aversele unei emotivități de-a dreptul feminine, manifestată prin efuziunea lirică și prin slăbiciunea, pînă la impudoare, pentru explicații și confidențe. Dealtfel, în spotul de lumină se găsește cel mai adesea tocmai personajul feminin. Fie că se numește Domnica Rotaru ori Jana Mincu (*De n-ar fi iubirile...*), femeia este o apariție exemplară, aducînd cu sine și o undă de poezie, prin sensibilitate și puritate, prin înflăcărarea ei mereu în preajma unui gest de dăruire, de sacrificiu. Între naivitate și sublim, ea poartă, sentențios, mesajul autorului. La antipodul scepticismului de misogin al lui T. Mazilu, Dorel Dorian, sensibil la virtuțile sufletești ale femeii, o idealizează, romantic și cu juvenilă expansivitate.

Cît romanțios, alunecînd în melodramă, cît alteori, făcînd paradă de luciditate, teatrul lui Dorel Dorian este un teatru dedat unei ambițioase patimi demonstrative. Totul urmează a fi dezbătut, analizat, explicitat, totul prin urmare este *spus*. Cuvîntul extenuează sau substituie acțiunea, drama, pe care personajele nu o prea trăiesc, ci mai mult o relatează, încercînd s-o reconstituie, să o recompună. Impresia, cîteodată, e că s-ar reface sub ochii noștri experiența însăși a construirii unei piese. Formula la care autorul ține mult, atît



Scanned with OKEN Scanner

de mult că i-a intrat se pare în reflex, e de „teatru în teatru" și nu-i ușor a discerne cît anume revine aici, pur și simplu, unei înclinații ludice. De fapt, nimic neobișnuit în acest perpetuu „joc dublu". Dramaturgul, însă, devine prizonierul, dacă se poate spune, al unei atare tehnici care, oricît de abilă, alunecă la un moment dat în manieră. O piesă se și intitulează dealtfel *Joc dublu*. Un regizor complexat de insuccese, înrăit de gelozie, pizmuind pe unul dintre actorii săi cu mai mult noroc în dragoste, încearcă să-i strecoare acestuia cu perfidie diabolică propriile, detestabile sentimente pentru a-l compromite astfel în fața partenerei. (O crimă morală nesancționată în nici un cod de legi, articulează autorul). Și, cine știe, poate pentru a se mîntui el însuși de duhul rău care îl muncește. *Joc dublu* se susține și printr-o bună intuiție psihologică.

O bosă a *jocului* au, prin urmare, piesele lui Dorel Dorian. Un joc de-a teatrul, cu ale sale reguli, convenții, complicități („relatarea jocului fiind ea însăși un joc"), profitînd de însușirile, spectaculare cît și revelatoare, ale reconstituirii. Metodă la care, de pildă, judecătorul de instrucție Barbu Dragomir (*Dacă vei fi întrebat*, piesă de rezistență a scriitorului) apelează eficient. Totul se concentrează în încercarea decisă de a descoperi adevărul, într-o anchetă pasionată, învăluitoare, întretăiată de cuvenitele interogații. „De ce-urile întăresc osatura conștiinței" ! Stilul acut interogativ dă tonul unei dramaturgii, a lui Dorel Dorian, în care, nu o dată, într-un fel de „complet de judecată", sîntem martorii unui proces deschis pe marginea unor cazuri grave de conștiință.

Memoria e atotstăpînitoare în aceste scrieri, clădite de multe ori, așa cum arătam, pe o convenție neascunsă. Drama propriu-zisă e așezată într-un regim ipotetic, angrenată în acel flux al amintirii („un joc de-a amintirile"), revărsîndu-se într-un dialog al timpurilor, într-un cadru în care din cînd în cînd (*Corigență la dragoste*) granițele dintre real și imaginar devin labile. Paradoxul ar fi că, asamblate prin atîtea meșteșuguri, nostalgia acestor piese este firescul — o autenticitate unde să nu-și mai aibă loc falsele trăiri, simularea unor sentimente adevărate, a iubirii. Unul dintre sensurile *jocului* — noțiune generică în teatrul lui Dorel Dorian — este și această trucare a vieții interioare. Ideea, sub alte întruchipări, revine într-o precară alegorie, *Minciuni convenționale*.



Scanned with OKEN Scanner

O eroare dramaturgică este și *Ninge la ecuator*. Mai instructivă poate, în felul ei, întrucît aici sînt aglomerate o sumedenie de slăbiciuni ale dramaturgiei din trecutele decenii. Le-am găsit și în alte piese ale lui Dorel Dorian, și nu numai într-ale lui. Astfel: plasticizarea îngroșată, cu un iz vulgarizator („igrasia care poate să apară în fiecare dintre noi"), proliferarea metaforei, într-o expansiune lirică scăpată de sub control, concesiile făcute unui pitoresc facil, o revărsare debordantă a confesiunii, ostentația stilului sentențios ș.a.m.d.

Însă francheța, ca și un soi de ingenuitate, chiar împresurată de manierisme, pot da dramaturgiei lui Dorel Dorian, de insistentă argumentație etică, o convingătoare elocvență.

Scanned with OKEN Scanner

PAUL EVERAC

# Gîlceava „eticului" cu „esteticul"

O mică dramă s-a consumat mai multă vreme în tainițele dramaturgiei lui Paul Everac. Formulînd o gîndire disociativă, foarte personală adesea, piesele sale (cele care preced *Un fluture pe lampă*), interesante conceptual, au de înfruntat, pe scenă și la lectură, un handicap. E ca un peisaj aglomerat unde, într-o atmosferă rarefiată, ideile se dezvoltă într-o vegetație abundentă, dar neprietenoasă, uscată. Structură cerebrală, scriitorul e un amator al colocviului incitant, al controversei provocante, după principiul, dramatic în fond, al *tezei* și *antitezei*. Este, sub specia eseului (filozofic, social, politic), infrastructura creației sale dramatice. O osatură pe care limbajul cu apetență pentru abstract o scoate și mai mult în evidență. Ne referim îndeosebi — fiindcă trebuie să facem o asemenea delimitare — la piesele-eseu, cum și le-a denumit dealtfel autorul însuși. Aceste piese ale lui Paul Everac, dînd curs unei irepresibile înclinații speculative, sînt elaborate (prea elaborate) după necesitățile unei demonstrații de o pură finalitate etică, precipitîndu-se în didacticism, în discursivitate. Cuvîntul reprezintă șansa, dar, paradoxal, și inconvenientul unei dramaturgii care îl supralicitează. De reținut totuși (în intervențiile scriitorului) pledoaria pentru logos, într-un moment cînd, în diferite montări, cuvîntul era supus unui regim arbitrar, discriminator. Ca om al teoriei, cu vervă a ideii, fie că ia în discuție noțiuni ca etica, arta, filozofia, cultura, autenticitatea, fie chestiuni privind teatrul, Everac e îndeobște luxuriant în expozeu și, cu sau fără sofistică, persuasiv. El nu se poate împăca în nici un chip cu acele spectacole sau texte dramatice din care sensul neechivoc, claritatea cu miez sînt alungate în favoarea unui estetism arogant al formei,



Scanned with OKEN Scanner

amalgam de false profunzimi și de sugestii care nu duc nicăieri. Parabola absconsă, încifrarea, virtuozitatea gratuită displac dramaturgului, iritat de teatrul-marfă ca și de teatrul-experiment. Între *estetic*, înțeles ca atitudine detașată, ducînd de la contemplarea existenței la mimarea ei, și *etic*, semnificînd o lucidă și constructivă angajare, opțiunea etică e rezolută. Sedus de năluca abstracțiunilor, Paul Everac face figură de autor tezist, deci „angajat etic" (definiția sa), preocupat de dinamica valorilor într-un sistem dat sau pe cale de a se constitui.

E ceea ce urmăreau cîteva din piesele sale dintr-o perioadă mai veche : procesul dificil, cu sinuozități și reușite incerte, dar și cu metamorfoze spectaculoase, al transformării conștiințelor, într-o conjunctură istorică, politică, socială preschimbată ea însăși. O ambiție a dramaturgului a fost aceea de a înfățișa medii cît mai diverse : satul, în urgența dramatică a colectivizării (*Poarta ;* mai de curînd, în *Ordinatorul*, Paul Everac încearcă să dea la o parte vălul multor neadevăruri care poleiesc o viață aspră unde mai e încă mult pînă departe), mediul muncitoresc (*Ferestre deschise*, *Ștafeta nevăzută*, *Explozie întîrziată*, *Ochiul albastru*), ca și acela intelectual. Concepute într-o manieră ca și reportericească, dar cu o supratemă simbolică, aceste piese aruncă în conflict mentalități mai vechi și mai noi, expresii ale unor ideologii divergente, insistînd asupra răspunderii, a datoriilor față de sine și față de ceilalți (vezi și *Cititorul de contor*). E vorba, în același limbaj al generalităților inevitabile, de făurirea unei conștiințe noi, comuniste. Comunistul, prin urmare — integrat în mitologia născîndă a dramaturgiei noi —, este acela care catalizează energiile latente, care luminează și călăuzește. Adevărat, mai mult cu vorba decît cu fapta, eroul lui Everac, fie că-l cheamă Anghel Dobrian sau Boțogan, sau Ioviță, un incoruptibil „erou al timpurilor noastre" (*Cartea lui Ioviță*), fiind un tip, să-l numim, elocutor. Demonul teoretic tinde să epuizeze vlaga conflictului, sleind drama de sucul, de palpitul vieții, deviind-o într-o prelungită cumpănire de ipoteze etico-filozofice. Metafora, menită să aducă un plus de expresivitate sensibilizînd ideea, e — maladie a dramaturgiei vremii — improprie și evident naivă. Realizarea noului cocs românesc ar vrea, astfel, să simbolizeze forjarea noilor con-



Scanned with OKEN Scanner

ştiinţe (*Ferestre deschise*), iar hidrocentrala de la Bicaz — risipirea umbrelor, a vechiului din minţile oamenilor (*Ochiul albastru*). A fost, cu tot kitsch-ul, o procedare foarte răspîndită. Între un fond realist şi o simbolistică vanitoasă, adevărul de viaţă răzbate cu greu. Nemulţumit de „infidelitatea" unor montări, şi nu mai puţin de reticenţele criticii, autorul s-a simţit îndemnat să gloseze pe marginea pieselor sale şi a făcut-o cu autoritate a tonului, dar cu un aer prezumţios şi cu o uimitoare lipsă de spirit autocritic (de pildă, în comentariile din revista „Teatrul" la *Costache şi viaţa interioară* şi *Ochiul albastru*).

E totuşi ceva nelămurit în asemenea repetate, şi cam zadarnice, explicitări. Nu e oare ciudat că marginaliile lui Paul Everac, eseuri de fapt, surclasau ca elocvenţă a ideii, ca forţă de convingere piesele înseşi ?... Nu e deloc întîmplător că una dintre obsesiile scriitorului este : viaţa şi reflexul ei artificial, denaturant. Căci fenomenul se răsfrînge asupra propriei sale creaţii. Iată, în *Lohengrin sau Plăcerea zeilor*, pentru a mai compensa pasămite uscăciunea texturii, se recurge la procedee relativ brutale, şocante — tocmai pentru a mai excita nervul amorţit al vieţii. În alte cîteva piese scurte (ciclul *Cine eşti tu ?*, *Baletul electronic*), dramaturgul era captivat, ca şi alţi dramaturgi ai noştri, de la Dorel Dorian la D. R. Popescu, de ecuaţia fragilă a aparenţei şi esenţei, de caracterul lor subtil interşanjabil. Dar dacă în teatrul lui D. Dorian relaţia aceasta are un accent spectacular mai întîi, apoi etic, aceeaşi invertire, devierea primejdioasă — căci duce la alienare — dinspre „etic" spre „estetic" devine la Paul Everac o temă cu un spor cert de conceptualitate. Într-un univers sufletesc ameninţat cu „tehnicizarea", sub dominaţia automaticii, a ciberneticii, o soluţie de a ieşi din impas ar fi aceea de a repera şi a scoate la lumină, peste înstrăinările vremelnice, personalitatea lăuntrică a fiecăruia. Ambianţă tematică explorată mai insistent de Paul Everac în piesele sale eseu, reunite într-un volum apărut în 1973.

*Subsolul* (*Patimi*) e un „eseu despre organicitate", contrapunînd într-o antinomie distinctă (citeşte : voalat schematică) conceptul de cultură, în sensul acumulării multiseculare a unui tezaur de experienţe, de credinţe, mituri, eresuri, ideii de civilizaţie. O civilizaţie, aceea orăşenească, unde, printr-o ruptură de ancestral, n-au ajuns să se încorporeze valorile tăi-



Scanned with OKEN Scanner

nuite în fondul arhaic, păstrat îndeosebi la sate. Smuls din mediul lui de obîrşie, fostul cioban Matei Rizea e un dezrădăcinat, din stirpea eroilor zămisliţi de vechea literatură sămănătoristă. Printre gemete, scrîşnete şi convulsii, personajul acesta teluric, în care mai fierb sevele pămîntului de unde s-a tras neam de neamul lui, nu se lasă doborît : „Eu sînt unde mi-i sîngele, înţelegi ? Şi unde mi-i durerea şi patima" — strigă el cu glas mare, redeşteptînd ecouri dintr-o literatură ce invoca obsesiv, cu evlavie, „pămîntul" şi „sîngele" („Nu vă jucaţi cu sîngele omului, că-i sfinţit de tot ce-a plămădit în perindarea lui !"). Ceva totuşi s-a frînt în Matei Rizea („...umblaţi să mă ciuntiţi de tot ce am mai sfînt pe lume, de cheresteaua şi de temeiul meu !"). În durerea lui, acest om al pămîntului cu „matca sîngelui" învolburată asistă, stupefiat mai întîi, apoi cu mînie straşnică, la un proces — de criză a sensurilor şi derută a semnelor — pe care dramaturgul l-a numit „spectacularizarea lumii". Cu aceasta, teatrul lui Paul Everac se întoarce iarăşi la vechea răspîntie : între etic şi estetic. Produşi ai unei civilizaţii care îşi ignoră antecedentele şi continuitatea *organică*, junii Bob şi Silly nu fac decît să se joace de-a viaţa, să o maimuţărească. Pentru ei, dragostea înseamnă pur şi simplu „hormoni", iar sîngele, de care bătrînul vorbise cu atîta cutremur, nimic altceva decît „hemoglobină şi limfă". Mocnită îndelung, supărarea lui Matei Rizea răbufneşte într-o tiradă de răzeş („Nu mai scoateţi lucrurile din crugul şi din obîrşia lor !"), revărsîndu-se într-o grozavă, tunătoare imprecaţie : „De ce vă jucaţi, Cristosul şi legea mumelor voastre de fiţărăi". Simţul umorului, în piesă, pare înfricoşat şi el... Hirsut, violent, colţos, acest depeizat e tot timpul în prada unei agresivităţi verbale necontrolate. Numai că, iluzie a limbajului, vehemenţa nu e numaidecît sinonimă cu forţa dramatică. Însă dramaturgul încearcă, după cum se vede, să capteze, să forţeze şi în acest fel năzuroasa senzaţie a vieţii, care deocamdată nu are pregnanţa „epsilonului eseistic". Nu-i uşor, printre atîtea premeditări flagrante şi simboluri apăsate („Lumea e plină de semne..."), mai ales că nivelele de semnificaţie nu prea comunică între ele. Un personaj simbolic este şi Bîţa. Stăpînită încă de forţe ancestrale (vezi dansul ei sălbatic — un fel de exerciţiu magic —, descîntecele, blestemele, practicile superstiţioase), femeia şi-a ieşit din „matcă",



Scanned with OKEN Scanner

ademenită de tentațiile strălucitoare, dar dubioase ale vieții citadine. Finalul — cît de simplist ! — aparține, s-ar zice, unei piese de demult : „Bă, Matei, bă, n-auzi ? — Ce e bă ! — Hai, bă !". Aceasta, inocență a frusteții, a vrut să fie „chemarea" șantierului, lăsînd să se presupună adaptarea săteanului la noile rosturi. Demonstrația, nu lipsită de un oarecare ifos, capătă o rezolvare mai mult decît factice. Dealtfel, după însăși mărturia dramaturgului, piesa, pe scenă, s-a stins „fără de vreme". De ce — va fi reieșit, poate, și din ce am arătat mai sus.

Un eseu despre personalitate este *Camera de alături.* Prin agresiunea de zi cu zi a convențiilor sociale, a prejudecăților, a modei, ființa lăuntrică se poate, cu timpul, destrăma. Personaje ca Bondoc sau pictorița Alina sau, în fine, Flaviu își pierd treptat din autenticitate, se înstrăinează prin conformisme și lașități confortabile de propria esență sufletească. Doar Mira își mai caută cu disperare, cu o furie adolescentină a credinței, într-o aventură fie și extravagantă, scăparea. Tonul etic răspicat („toată nevoia mea de adevăr") sau înfrigurat-interogativ („*mai există autentic ?*") domină avînturile acestei fete a cărei puritate e adînc ultragiată de falsitatea din jur. De aceea se și lasă ea fascinată de „camera de alături", în care vede o oază de puritate și de frumusețe nealterată. Acolo e sălașul unui personaj care intrigă la prima vedere — Pavel Cristian, om de știință posedat pînă la transfigurare de munca lui, detestînd frazeologia și compromisurile. El ar fi, în ideea lui Everac, „un franctiror, un machisard în liniile înaintate ale frontului contra ipocriziilor sociale". Piesa însă dezminte din nou conceptul. Căci ursuzul nu inspiră nici o simpatie, bruscheții sale morăcănoase fiind mai degrabă iritante. Ar putea fi reflexul unor dezamăgiri. Mizantrop sau nu, francheța lui se manifestă de obicei în repertoriu drastic, de sancțiuni primare : „un puturos", „o tîmpită", „toantă", „vax", „îți dau una peste bot". Desigur, și în alte moduri — îndeosebi în acela aforistic ! Eroul inteligent din piesa românească trebuie să se exprime cît mai aforistic... Altfel, personajul nostru e destul de mat, iar încărcătura de valori cristaline și de înțelepciuni mîntuitoare pe care o poartă rămîne în bună parte depozitată în misterioasa „cameră de alături". Dar să pătrundem puțin acolo, cu îngăduința și pe firul destăinuirilor (dintr-o *Tabletă de*



Scanned with OKEN Scanner

*seară*) lui Paul Everac: „Pavel Cristian nu citește poezii dar viața lui e poetică, fiindcă e mișcată de marile unde ale gîndirii de fiecare clipă, o gîndire nu atît pe noțiuni cît pe adeziuni cu ritmurile tainice ale vieții. El are inocența și puritatea vaticinatorilor, a profeților, el izbește și persiflează fiindcă înțelege mai bine niște lucruri decît alții, și sancțiunea lui pare un mandat al lui Platon, ori al viitorului, cînd probabil oamenii vor fi inocenți și puternici". Acest Pavel Cristian, de o complexitate absolut tulburătoare, e o pură iluminare a dramaturgului. Asemenea minunate însușiri și revelații, din care în piesă s-a răsfrînt o umbră doar, eroul *Camerei de alături* le ține pesemne zăvorîte pentru el și pentru autorul ce l-a închipuit. Merita desigur o reabilitare într-un astfel de portret !... Moralistul, eseistul îl rămîn iarăși pe dramaturg.

*Ape și oglinzi* este tot un eseu, centrat pe ideea de libertate. Într-o situație-limită, îngrămădiți într-o încăpere improvizată, la adăpost de stihia (tot un simbol !) dezlănțuită a apelor — piesa avînd ca punct de plecare inundațiile din 1970 —, eroii își spun pe rînd povestea vieții lor, din care se desprinde, sau nu, un crez, un înțeles diferit pentru fiecare al noțiunii de libertate. Bătrînul Iacob e un idealist, propovăduind abstragerea într-un ermitaj al irealității, el este un contemplativ și un fatalist care neagă, de fapt, viața, încercînd să se ridice prin reflecția abstractizantă deasupra lucrurilor și fenomenelor. Omul ar fi zidit în propria-i făptură, „durat din opreliști", și de aceea se și cade să-și ia în stăpînire ființa, renunțînd la orișice slăbiciune sau dorință. Din ataraxia lui, abia încercată, spre sfîrșit, de îndoială, bătrînul nu mai poate fi scos de nimeni și de nimic. La polul celălalt se află Roza, fetișcana care trăiește într-o ardență a elanului vital, într-o mistică a dorinței — senzuale, erotice. „Dincolo de regulamente și legi", dar în schimb îngrădită tocmai de această tiranie a instinctului, năbădăios și anarhic. În setea ei de libertate nestăvilită e un protest spontan față de canoane, față de opacitățile dogmatismului compact întruchipat de Plutonierul Victor. Omul, obtuz și fioros, un „vigilent" dintre aceia gata să pună pumnul într-o gură mai slobodă, are un mod de a gîndi definitiv încătușat în șabloane, „între limitele impuse". Mai departe, neîncrederea și recriminările care răzbat în monologul Mătușii Elisabeta se explică prin limi-



Scanned with OKEN Scanner

tarea ei la un perimetru domestic, dar și printr-o teamă de unele inconsecvențe și injustiții, sechele care pot să rămînă ici și colo... În fine, ca un contrapunct comic, Poetul Alexe este întruchiparea ridicolă a unei frazeologii bombastice, de libertate găunoasă a cuvîntului. Sînt, prin fixațiile lor, ipostaze ale desolidarizării.

Fie că se refugiază în filozofare ori într-o lume de senzații, oamenii aceștia, unii dintre ei, își au însă un adevăr al lor. Adevăr de care se pătrunde treptat și comunistul Timotei — oricum potrivnic, însă, atitudinii lor de izolare și indiferență, de refugiu într-o mistificație sau o rătăcire. Tentativa lui e înstelată de omenie, el vrea să înțeleagă și să se facă înțeles, străduindu-se răbduriu, cu tact al convertirii, să-i convingă de justețea adevărurilor lui. Nici o încercare de a le impune, ca pe un dat canonic. E și aici un tîlc, firește... Timotei a descoperit că nimic nu se poate clădi pe certitudini dinainte făurite și, în contact cu experiența celorlalți, s-a adîncit în el însuși, redescoperind în sine fie o neliniște a dragostei, fie fiorul morții. Fără ca toate acestea să-i moleșească simțul, vocația responsabilității față de semeni. Piesa se și subintitulează „lupta unui comunist român" și, în suita celor trei scrieri, are un relief dramatic mai viu. Deși, între *teză* și *antiteză* regăsim și aici o lacună de naturalețe. „Lupta și conflictele scenice nu sînt teze cărora li se opun antiteze", afirma odată Meyerhold (*Reconstrucția teatrului*). Prin „piesele-eseu" Paul Everac nu l-ar fi putut contrazice foarte convingător ca autor dramatic. El este, încă, un eseist în travesti. Însă replica dramaturgului nu va întîrzia.

## Șansa eseului dramatic

Paradoxal sau nu, argumentația eseistică e mai pertinentă în piesele lui Paul Everac în care realul nu se mai lasă absorbit în abstract. Adică acolo unde, încetînd de a fi masca, proiecția statică a unei idei, își recucerește în fine legitimitatea dramatică și darul de a transfigura. Neutralizat nu rareori în „piesele-eseu" (*Camera de alături* și celelalte) de strîngențele demonstrației, el își dezvoltă acum latențele și, din



Scanned with OKEN Scanner

alternarea și suprapunerea de linii, de lumini și umbre, de înțelesuri și subînțelesuri, se naște o atmosferă. O atmosferă în care ideea, scăpată din chinga anumitor rigori, poate respira mai în voie, într-un foșnet de nuanțe, un freamăt de adevăr, într-un clarobscur plin de sugestii. Realul participă așadar nu ca pretext — inert sau dimpotrivă, provocator —, ci în simbioză, putînd fi recunoscut, alături de simbol, ca un principiu dramatic esențial. Nici *Zestrea*, nici *Un fluture pe lampă* nu au o conduită propriu-zis eseistică, aceste piese (pe care succesul nu le-a ocolit), valorificîndu-se în paradigmele narațiunii dramatice. *Zestrea*, cu povestea ei mai simplă (și morala poncifă), comunicîndu-se prin irizări emoționale și reacții spontane ; *Un fluture pe lampă*, cu trăsătura pasionat-polemică și cu nervurile ei pamfletare, urmărind cu o cruzime a lucidității procesul destrămării unei iluzii, a unui mit care fascinează și distruge. Speranțele lui Ovidiu Petrescu se spulberă în contactul cu o realitate ostilă, refractară prin pragmatism și printr-un sceptic relativism unor porniri naiv idealiste, donquijotismului ideologic. În locul libertății candid imaginate ca un pămînt al tuturor făgăduințelor, acest rătăcit, înstrăinat printr-o perseverentă eroare de vechile-i temeiuri, se vede prins într-o rețea de presiuni, de amenințări obscure, de situații suspecte și încîlcite care fac dintr-însul aproape un captiv și în orice caz un înfrînt. Gestul demonstrativ nu-și pierde din eficiență în *Un fluture pe lampă* prin aceea că e resorbit în substanța dramatică. Intenția eseistică e mai pronunțată în *Acord*, piesă, dacă se poate spune, de un schematism flexibil. Deși s-ar putea obiecta că un pariu ideologic major se abate prea des în mărunte dispute sau că textul nu are aceeași densitate ca subtextul, un dozaj există totuși și cele două nivele își respectă pactul mutual. Ceea ce se pierde în anvergură se cîștigă în adîncime, în veridicitate. Controversa, în fond, nu opune doar niște indivizi (o familie românească și musafirii străini), ea pune față în față, cu mlădieri dialectice, principii de existență (sociale, politice, morale), stiluri de viață, mentalități în care spiritul unui sistem sau altul, al unor structuri social-politice diferite s-a imprimat definitiv. Sînt concepții — și gînduri, sentimente, simple atitudini — neconvergente, de aceea relația lor nu poate fi decît antinomică. Exponente deci ale unor premise abstracte, personajele nu sînt prin aceasta dezmoștenite de



Scanned with OKEN Scanner

orice proprietate a naturii lor, nu se mișcă fantomatic, ci rămîn pe ecranul ficțiunii ca ființe vii — oameni care, oricît se străduiesc, nu se pot înțelege, ceea ce face încă mai credibilă ideea imposibilei comunicări, a unui inevitabil dezacord. Însă, cu toată alura substanțială a piesei, autenticitatea mai și capotează, de unde căderile în neverosimil, în artificial. Nu e prima oară. Între propunerea realistă și interpretarea simbolică se ivește un acord incert. În „comedia tragică" *Cititorul de contor*, într-un cadru „liber de orice situare realistă", îmbinarea de planuri real-imaginar dă acestei piese o aură fantastică, de echivocă suprarealitate. Scena în care același text, același dialog (al soției arhitectului Jinga cu medicul ei), receptat prin prisma unor stări lăuntrice contrarii ale personajului-martor (Jinga), primește de fiecare dată cu totul alte interpretări își are subtilitatea ei (de tehnică dramatică, de imaginație psihologică) și ea revelă resursele noi ale acestei dramaturgii. Există (raportare pur formală) unele asemănări cu *Chițimia* lui Ion Băieșu, în coșmarul lui Jinga — debitor vieții, ca și propriei conștiințe, suportînd intruziunea neașteptată a unei vedenii obsedante, a unui „cititor de contor" de o insinuantă ubicuitate, contrariantă întîi, apoi din ce în ce mai terorizantă.

Ca și în *Camera de alături*, ca și în *A cincea lebădă*, zvîcnește și în *Acord* — în fervorile Mariei-Christina — o chemare a vieții, țîșnită dintr-o nevoie dureroasă de idealuri vii, de trăiri închinate unui crez absolut, de incoruptibilă puritate. E în înflăcărările fetei o generoasă mistuire, asociată cu o amețitoare senzație de plutire, de zbor. O stare de poetică, metaforică levitație care reapare în *A cincea lebădă*. În plan dramaturgic, la fel ca și în îngroșarea pînă la șarjă a tipologiei sau a limbajului (stropșit pitoresc), o asemenea impulsiune nestăvilită, sub fascinația realului, ar putea fi socotită ca o nostalgie — dacă nu și un complex intim — al acestor drame de propensiune eseistică.

*A cincea lebădă* este în fond un monolog — îngîndurat și amar, expansiv, înduioșător și ridicol, balansînd între disperări, nostalgii și resemnări. Se destăinuie în cuvintele tremurate, șoptite ale lui Vasile Mirea o existență claustrată, de trăiri minore, conformiste, supusă unor norme rigide și pîndită de neînțelegeri, de obtuzități și agresivități care, pe un fond șovăielnic și plin de inhibiții, dau naștere



Scanned with OKEN Scanner

unui simțământ difuz de anxietate și de vinovăție. *A cincea lebădă*, prin modulația elegiacă și unduirea psihologică, prin vibrațiile unui dramatism răsfrînt înlăuntru, pretinde a fi o piesă de sinteză a dramaturgiei lui Everac. Dacă în alte drame (*Camera de alături* ș.a.) sau comedii (*Costache și viața interioară*) viața, realul se refuză adesea simbolului, în vreme ce simbolul („epsilonul eseistic") nu se prea încarcă de efluviile secrete ale vieții, fuziunea se produce în această dramă în care *dezbaterea* de altădată s-a prefăcut în stare de suflet, stare de conștiință. De la asceza cerebrală a discursului la expresia fluidă, în diezi și bemoli — sub seducția răvășitoare a „lebedei negre", a făpturii parcă ireale, de vis, a balerinei, eterică dar și debordînd de viață clocotitoare, toată numai frenezie, dans și plutire. Confesiunea lui Mirea, cu lacrima grea strivită într-ascuns, cu îngînări dureros ezitante, încercînd să alunge o tristețe care nu mai trece, un sentiment cenușiu în care se contopesc teama și o îndoielnică nădejde, creează un climat dramatic uneori răscolitor. Și este, *A cincea lebădă*, încă o revanșă a *dramaturgului*.



Scanned with OKEN Scanner

MIHNEA GHEORGHIU

# Teatrul livresc

Un breviar de cultură teatrală se aglomerează în acest volum al lui Mihnea Gheorghiu, cu titlu criptic — *Unul în doi*. Omul de carte, cu orgoliul lecturilor sale alese, invocate cochet, iar cîteodată ceremonios și eseistul cu reflexia metodică și expunerea exactă, catedratică se recunosc în dramaturgul de rit shakespearian : doi în unul — ca să fim în ton. Umbra „marelui Will" tutelează teatrul istoric al lui Mihnea Gheorghiu, împodobit cu emblema tragediei — dar, ca și alte piese de inspirație istorică, marcat de încă un semn : semnul lui Ianus. E un teatru deci ambivalent ca structură, convergent, dar pînă la un punct, cu acela al lui Paul Anghel, alăturînd reconstituirii, ce se mîndrește cu un scrupul al adevărului (istoric, filozofic, psihologic), un comentariu explicit. Motivațiile și conexiunile unor vechi istorii, decriptate într-o lectură atentă, sînt interpretate ca niște premoniții. Zvonul unui avertisment ce urcă dintr-un trecut zbuciumat se întîlnește astfel cu rezonanța unor experiențe dure, emanate de un prezent deloc străin de marile neliniști. „Piesa", în fond, nu-i prea schimbată — doar „măștile" nu sînt aceleași. „Măști" de care, dealtfel, se folosește și dramaturgul, obligîndu-și interpreții să figureze personaje felurite, din felurite cărți sau epoci ; personaje care apoi, profitînd pe îndelete de modalitatea „teatrului în teatru", iau în discuție în solilocvii cu timbru analitic propriile partituri. Simptom acut de cerebralitate, ducînd la o ireversibilă deshidratare a piesei.

Ca și pe frontispiciul faimos al lui „The Globe" („Totus mundus agit histrionem"), și în dramaturgia lui Mihnea Gheorghiu dictonul „lumea e o scenă" stă la loc de cinste. Iar eroii, a căror faptă își răsfrînge răsunetul dincolo de peri-



Scanned with OKEN Scanner

metrul autohton, prind să se manifeste acum, cu superbie, și pe „scena lumii". În noua dramaturgie istorică, nicăieri nu e mai consecvent, mai sistematic pusă în relație soarta țărilor române cu situația politică din împrejurimi — mohorît fundal de unde se abate, de atîtea ori amenințătoare, umbra marilor imperii.

„Teatrul în teatru" e o soluție delicată (fiind uneori hibridă), dar stimulează efectul de distanțare, lăsînd ca astfel meditația să-și desfacă, și mai cuprinzător, aripa : o judecată asupra istoriei și a celor chemați să fie cîrmuitori. Formula, cu o agerime de reportaj, de „reportaj istoric", presupune în accepția ei mai largă și ideea de *joc*. Nu un joc pur și simplu, spiritual, frivol adică, și nici teribilist sau cabotin. Cu ironii subînțelese, autorul *demistifică*, însă el dezavuează hotărît „demitizarea", care falsifică nu rareori, vinovată față de istorie, de adevărurile ei dense de tragism. E vorba de o confruntare — cu cărțile pe față ori, dimpotrivă, abil dosite — și o deliberare filozofică și politică. Stilul abstract, fortificînd schelăria ideologică a piesei, nu prea împrospătează și substanța ei dramatică. Modalitatea „teatrului-manifest" aduce un val de energie, dar exhibă și un anume schematism.

„Jocul", așadar, e unul al proiectelor majore ; dar și unul al timpului ; este un dialog strîns al eroului cu istoria, dar și cu propria soartă. Miza fiind cu atît mai copleșitoare, cu cît închide în ea un vis : libertatea, izbăvirea unui popor de răul dinlăuntru și de năpastele din afară. Iar prețul înfrîngerii nu-i altul decît jertfa supremă, încununînd o viață de martiri ai unui crez, poate nesăbuit „sub vremi" de restriște. E între destinele lui Mihai (*Capul*) sau Tudor (*Zodia Taurului*) o simbolică echivalență, căci „temnița" (o altă reminiscență, hamletiană, a autorului), închipuită de vitregia timpului, rămîne pentru amîndoi fără ieșire. Eroul este prin acest dureros nesincronism un neînțeles, prin urmare e singur. Ca să-și împlinească gîndul îi trebuie puterea, și vrerea unui Mihai de a pune capăt neorînduielii și dispersării s-ar fi putut fi socotită decît prin abuz de interpre-



Scanned with OKEN Scanner

tare ca o sete de mărire, ca o impetuozitate de aventurier. Aventură, poate, dar înțeleasă ca o sfidare a imposibilului, sorții fiind încă neprielnici. Și Mihai, și Tudor, ca și Dimitrie Cantemir (din scenariul de film) apar ca niște vizionari, înfrățiți întru aceeași fascinantă iluzie : contopirea țărilor române într-o Dacie „rediviva" — „visul de veacuri al norodului". Pretutindeni — panoramează autorul — un duh de răzvrătire cutreieră Europa, primejduind echilibrul, de fapt perfid și instabil, al marilor puteri care, impacientate, își arogă brutal „dreptul la intervenție", în disprețul oricărei idei de suveranitate. Un alt refren al istoriei... Așezate „la răscrucea furtunilor și a împărățiilor", țările române, din nefericire dezbinate, își păstrează ființa numai printr-un efort neîntrerupt, istovitor, prin minuni de temeritate, dar și printr-un „joc" politic, diplomatic, periculos din cale afară, căci umoarea iluștrilor parteneri e iute schimbătoare. Piesele lui Mihnea Gheorghiu, cu o construcție mozaicată, încărcată, propun un comentariu istoric limpezit în genere de îndătinatele arii în avanscenă sau de tremolante rostiri poematice. Un comperaj răspicat, iar alteori, după împrejurări, mai sibilinic ; dramaturgic — totuși redundant, pîndit de ariditate.

Scriitorul e preocupat de a demonta un mecanism istoric sau politic în șurubăria lui ascunsă, de a descîlci păienjenișul de intrigi, aranjamente, negocieri, alianțe, tratate, țițele încurcate din care eroii săi trebuie să se descurce, în încercări în care își primejduiesc viața sau își pot pierde, asemeni celor doi mîndri olteni — Mihai și Tudor —, *capul*. De aceea și evocările, cu o coloratură ușor arhaică, alternează cu pasaje de „dezbatere" netă, preponderent eseistică, în care funcționează distanțarea de care aminteam. Nu-i de mirare că iluzia dramatică, abia închegată, se și destramă ; sînt, firește, aduse lumini noi, dar se accentuează o criză, aceea a lipsei de naturalețe. Cărturar, Mihnea Gheorghiu nu se sfiește de livresc. Mihai Bravul nu e „contemporanul nostru" (dramaturgul nu împărtășește nici ideile lui J. Kott din cunoscutul eseu despre Shakespeare), ci este un om al vremii sale (deși statura lui sfărîmă cadrele epocii), el trăiește în



Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi vreme cu regina Elisabeta, cu Shakespeare. Trimiterile la istoria Angliei, la teatrul shakespearian ar fi prin urmare îndreptăţite ; şi chiar ar fi, în regim eseistic, însă numai cu condiţia să nu cadă în rutină comparatistă. Astfel, prin scenă trece melancolic Hamlet, se înfoaie sir Falstaff, îşi plimbă căutătura tenebroasă Lady Macbeth. Nu e uitat nici Don Quijote. O companie ilustră pentru Mihai, pe „scena lumii". Dar nu numai lecturile participă la acest festin cărturăresc, ci şi — autorul o spune — contemplarea frescelor de la Voroneţ, unde coexistă filozofii Greciei antice şi eroi de mitologie. La mare preţ aflăm analogia (Turnul Goliei — Turnul Londrei, Sigismund — regele Claudius ş.a.m.d.), luxul asociativ căutînd să scape de gratuitate prin urmărirea insistentă a semnificaţiilor, a simbolului. Astfel, *capul* imens (din piesa *Capul*), cu expresia lui exacerbată de credinţă mistică, ar putea evoca „jertfelnicul" (motivul acestei dramaturgii fiind acela al *jertfei*) din templele în aer liber ale Antichităţii sau altarul dionisiac (Mihnea Gheorghiu e autorul cărţii *Dionysos*) de la începuturile tragediei. Gen pentru care scriitorul a pledat întotdeauna. În dialoguri, apoi, sînt încrustate replici celebre („Du-te la mînăstire", „noapte bună, triste prinţ" ş.a.), parafraze din Shakespeare, citate din scrierile unor clasici români. Stilul e de colaj. Se recită elegiac-patetic versuri din balada lui D. Bolintineanu închinată lui Mihai Viteazul, se inserează un interludiu din *Ţiganiada*, iar Bălcescu se iveşte şi el, solemn şi fremătător, îndemnînd la „aducerea aminte a acelor timpuri eroice". Sînt pagini care se adresează îndeosebi spectatorului avizat.

E „jocul", voluptuos, al unui erudit. Mijloace plastice, muzicale, coregrafice, laolaltă, vădesc o tendinţă spre sincretism. Sanctuarul circular de la Sarmizegetusa, „irozii", bocetul, „jocul fetelor" din Oaş, ba chiar şi o *corrida* satisfac o febrilitate asociativă care nu ştiu dacă trădează un spirit imaginativ. Cîte o metaforă (potrivită sau nu) ar vrea la rîndu-i să ne spună că teatrul se înrudeşte îndeaproape cu poezia. Între festivism şi agitaţie, între static şi dinamic,



Scanned with OKEN Scanner

aceste piese îşi pot recîştiga echilibrul într-un spectacol cult, cu valenţe agitatorice şi aptitudini reflexive.

Dramaturgia lui Mihnea Gheorghiu, urmîndu-şi cu sobră eleganţă intenţiile de teatru politic, se distinge, sub ţinuta-i dichisită, prin aura ei de erudiţie.

# Istorii dramatice şi galante

Cu rezonanţa lui de simfonie, *Patetica '77* este un titlu care păcătuieşte totuşi prin inadecvare. Oprindu-se la un capitol patetic al istoriei noastre, piesa (dramatizare după Duiliu Zamfirescu), închinată războiului pentru Independenţă, se manifestă într-o tonalitate echilibrată, de nuanţă analitică. Cadrul ei este unul istoric, întîmplările ţin de politica cea mai strîngentă, care nu este numai a acelui timp, dar această panoramă, de intensă concreteţe, trecută prin filtrul erudiţiei, are şi o densă emanaţie livrescă — tentaţie a scriitorului mai mult decît consecinţă a dramatizării. La fel ca în volumul *Unul în doi*, şi în *Istorii dramatice* (care cuprinde *Patetica'77* şi *Muşchetarul român*), dramaturgul are neapărat nevoie pentru a se exprima de medierea unor cărţi, a unor pînze celebre sau partituri muzicale, de aluzii şi referiri culturale, fără, însă, nesaţul analogic din dipticul amintit. Ar fi doar un conspect erudit, mlădiat pe o idee care îl mai însufleţeşte, dacă printre reminiscenţe n-ar vibra un aer de reconstituire familiară. Personaje din istorie ori din literatură, figuri zugrăvite în tablouri cunoscute sau grupuri surprinse în stampe de epocă prind viaţă sub ochii noştri, pronunţă cu seriozitate cuvinte şi sentinţe, frînturi din propriile, celebre discursuri, fac acele gesturi pe care sînt chemate să le săvîrşească, pentru ca, în final de act, să rămînă în încremenirea în care se găseau şi înaintea ridicării de cortină. E ritualul unui imaginar plăsmuit în penumbra bibliotecii. Cînd e nevoie, dramaturgul-comentator se pricepe să pună pentru înviorare tente de culoare, o cromatică nu lipsită de căldură, pătrunzînd degajat, ca într-o reuniune de vechi cunoştinţe, în societatea unor personalităţi importante, de la I. Brătianu şi M. Kogălniceanu sau C. A. Rosetti la Dobrogeanu-Gherea,



Scanned with OKEN Scanner

N. Grigorescu, Prințul Carol ori colonelul Cerchez... Și mulți alții, pe care fie picturi sau desene, fie plăci fotografice i-au imortalizat. Poate că tocmai acest fapt induce piesei o preocupare accentuată pentru plastica unor tablouri, a unor grupuri, o plastică a mișcării și a nemișcării. Este un început de stilizare, care însă nu-i de natură să mărească nici gravitatea și nici încordarea. Există mult ceremonial în această *Patetica '77*, gustul pentru etichetă și protocol, motivat prin descrierea anumitor medii, fiind excesiv. Nu sîntem prea departe de maniera pieselor așa-numite de „salon", unde distincția sau aplombul ascund o, inocentă sau nu, frivolitate. În *Patetica'77* se conversează pe îndelete, se discută cu plăcere, uneori cu ușurătate și galanterie, ceea ce nu împiedică, pe un alt plan, inițierea unor dialoguri mai sobre, puțin rigide, susținînd o problematică și delicată și încărcată : de la o privire sinoptică asupra războiului de Independență pînă la chestiuni de circumspectă și dibace diplomație, la care împrejurările și vecinătățile obligă. Dar în sintaxa labilă a scrierii se înscriu și episoade în care „istorisirea", sub o pojghiță simbolică, e tulburată pe neașteptate de un freamăt, și patetismul își reintră atunci în drepturi. În această piesă locvace mai profunde sînt tăcerile. Impresionantă prin dramatismul ei aproape fără cuvinte este scena în care, într-o familie de țărani sărmani, o viață de copil se stinge, și tot astfel, în *Mușchetarul român*, secvența în care pe orizontul însîngerat de văpaia luptelor se profilează silueta cernită a femeii îndurerate, căreia războiul i-a omorît bărbatul și i-a risipit agoniseala. Aceste clipe de moarte dăruiesc piesei momente de viață neîndoielnic mai autentice decît atunci cînd reflexul livresc e prea activ, modelînd cărturărește personalitatea „istoriei dramatice" (larma voioasă a studențimii amintește, bineînțeles, *Heidelbergul de-altădată*, dr. Cernat aduce cu Cehov, un pictor seamănă leit cu „Portretul lui Andreescu la Barbizon", un peisaj, pe malul Dunării, este o „proiecție" a unor pînze de N. Grigorescu ș.a.m.d.). Pitorescul și șarja înviorează cadrul, dar ele impun iarăși regula „jocului" (cîteva ipochimene vin direct, cu ticuri verbale, apucături și atitudini, din Caragiale). Unele explozii temperamentale, biciuind ritmurile piesei, ar voi să dea iluzia entuziasmului colectiv, revărsat în urale, coruri, recitări. Sînt izbucniri mărturisind o mișcare sufletească neobișnuită. În partea



Scanned with OKEN Scanner

a doua, pe front, agitația se potolește, elocința se moderează, dialogul e mai laconic și mai abrupt, iar oamenii stau într-o așteptare grea, asediată de cîte un gînd mai întunecat ; dar deprimarea e alungată de îndată de presimțirea biruinței finale. Ca și alte piese consacrate războiului pentru Independență, nici scrierea lui Mihnea Gheorghiu nu se sustrage unui comod și neted convenționalism. *Patetica'77*, scriere mai puțin patetică și mai mult omagială, este o ceremonioasă, distinsă înclinare dinaintea umbrelor unui glorios trecut.

*Mușchetarul român* e un titlu atracțios, purtînd panașul literaturii istorice de aventuri. O promisiune pe care piesa (de fapt, scenariu de film) o respectă, închipuind o aventură cam fantezistă, de ambiție a fabulației, cu o percepție imaginativă a istoriei, cu inadvertențe comise cu seninătate. Un scrupul al reconstituirii se simte mai mult în descrierea de interioare sau de veșminte, în care sugestia epocii e mai involtă. Și de astă dată, o ușor spilcuită familiaritate cu personalități ale vremii, abordate cu dezinvoltură și schițate rapid, în tușe previzibile, presupunînd și complicitatea culturală a cititorului. Urmările, totuși, sînt uneori năstrușnice : într-o scenă de coloratură anecdotică, filozoful Leibniz rămîne de-a dreptul „năucit" de istețimea șugubeață a lui Mihuț Gălățeanu !... Păcat că, în iuțeala misiunii sale, eroul nu are prilejul să întîlnească și să dea o replică uluitoare și altor somități... Dar nu e vreme, acțiunea urmărind în ritm de cavalcadă peripețiile decurgînd din furtul, cu ascunse rațiuni politice, al unui „cufăraș" cu documente și manuscrise, din care se va plămădi cartea celebră despre creșterea și descreșterea Imperiului otoman. Prezența lui Dimitrie Cantemir este mai ștearsă, conturată în cîteva trăsături binecunoscute. Prestigiul și valoarea cărturarului lasă în umbră, și în piesă, clarviziunea politică a domnitorului. El este „o punte de aur între orient și occident", dar „un om din alt veac, mai puțin sîngeros", spirit luminat, făurind idealuri la care vremea sa, încă, nu e pregătită să răspundă. Un vis al „Daciei rediviva" — pe care dramaturgul i-l atribuie — e o himeră fascinantă, o închipuire de cărturar, la care puterea minții covîrșește mijloacele războinicului, ale omului de acțiune. Voievodul moldovean, principe al gîndirii, nu poate decît visa — firește, în piesă — la reunirea, ca în vechime, a provinciilor absurd învrăjbite. În condițiile vremii sale, problema era de a cîrmui,

cu înțelepciune și simț al conjuncturii, destinele unei țări aflate (laitmotiv în piesele noastre istorice) „la răscrucea furtunilor și a împărățiilor". Un merit al piesei ar fi acela că, la fel ca în *Patetica '77*, ia în discuție, în cuget curat, cu decizie și cu o anume asprime polemică, dificultăți și complicații politice, dintre care unele se vor perpetua. În rest, acțiune susținută, alertă, străbătînd medii felurite, unde forfotesc fel de fel de personaje, unele ilustre, asupra cărora autorul (ca și eroul său, Mihuț) nu prea are timpul, în zorul aventurii, să zăbovească. *Mușchetarul român* este o „istorie dramatică" în versiune aventuroasă. În teatrul de distincție livrescă al lui Mihnea Gheorghiu, piesa (scenariul), cu fantezia ei ușoară, aduce un flux de vioiciune și de naturalețe.

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA RADU IACOBAN

# Prin autenticitate la sugestie

O vocație a autenticității manifestă dramaturgia lui M.R. Iacoban. Stilul ei este francheţea, o sinceritate fără multe ocoluri şi menajamente, pentru care orice sofisticare devine îndată detestabilă. Scriitura fluentă, de obicei malițioasă, uneori cu durități, nu suportă complicațiile, contorsiunile, prețiozitatea, mai ales cînd pot să abată piesa de la adevăr — ori îl denaturează. Agerimea aceasta de reporter se împacă mai curînd, chiar oarecum ostentativ, cu simplitatea, dar o simplitate sub care să palpite viața, cu întîmplările ei grave sau mai mărunte, cu destine obișnuite, surprinse însă în situații mai puțin obișnuite sau, în orice caz, într-un moment dilematic. Un mod propriu al acestei dramaturgii pare a fi sugestia, un chip învăluit de a comunica trăiri sufletești care, altfel, printre atîtea replici iuți, nervoase, precipitate, sînt cîteodată bruscate, stînjenite. Înmugurește aici și un soi de rafinament care dacă nu face o taină din lipsa de forță, nici nu compensează îndeajuns neadîncirea relației dramatice, a caracterelor. Deși, acestea poartă neîndoielnic pecetea verosimilității. Acuitatea observației se aliază mai rar cu reflexivitatea, ceea ce poate lăsa o impresie de inconsistență ; nu însă și de lipsă de naturalețe. Firescul, la fel ca arțagul polemic și tonul incisiv sînt semnalmente ale acestui teatru alert și plin de nerv.

*Fără cascadori* ar fi, în felul ei, o transparentă parabolă. Totul pleacă de la un accident de mașină, pe care într-un ceas rău îl comite artistul, starul Cezar Radian. Profesiunea personajului a fost, nici vorbă, aleasă înadins. Omul acesta „care a văzut moartea" (posibilă aluzie la accidentul unui cunoscut actor) a dus dintotdeauna o existență trucată.

Nici cuvintele nu-i mai aparţin, fiind aluviuni din rolurile care i-au adus faima. Aşa cum şi scenele primejdioase din filme erau interpretate, în locul lui, de cascadori. Cezar Radian nu se descurcă fără anonimii cascadori, şi „cascadori" sînt pentru el — cum îl ironizează partenera, Mona — pînă şi „bieţii clasici". O viaţă care, în succesiunea de contrafaceri, l-a secătuit sufleteşte, lăsînd în loc un egoism absolut al cărui revers e laşitatea. În accident, de care nu fusese singurul vinovat, Cezar curmă din nefericire viaţa unui bătrîn. Acţiunea se desfăşoară în apropierea unei case dărăpănate, unde zace, probabil zdrobit, trupul victimei. Dar de la un timp, de cînd pe acolo păşeşte fantomatic, purtînd o bătătoare la ochi trenă alegorică, un vînzător de loz în plic, piesa ia un curs cam ciudat. Moartea aceea năprasnică îi preocupă tot mai puţin pe cei adunaţi, cum se întîmplă, la faţa locului. Printre ei, un vechi ilegalist — tatăl vedetei de cinema, un vîrstnic ofiţer de miliţie, un şofer guraliv. Cei mai în vîrstă găsesc tocmai acum ocazia nimerită să depene amintiri din vremuri grele, de lipsuri şi privaţiuni de tot felul, pe cînd Radian-tatăl, sub spectrul vînăt al indigenţei, visa să-şi potolească foamea cu o bucată de salam... E un om integru bătrînul, dar cu fireşti slăbiciuni de părinte, de vreme ce nu se dă în lături să preia asupra-i toată vina — pentru ca fiul să nu-şi compromită sclipitoarea carieră de star !... Un conflict între generaţii se întrezăreşte, bătrînii deplîngînd uşurătatea cu care tinerii, care nu au habar ce înseamnă un trai de frustrări, de renunţări şi sacrificii, înţeleg să treacă prin viaţă : o „viaţă de carnaval", în care bucuria e deşartă juisare, iar tristeţea-i simplu moft. Segment naiv al piesei, net moralizator.

În scenă, între timp, se petrec şi lucruri mai hazlii, dacă nu consternante : şoferul începe dintr-o dată a cînta bezmetic sau îl strînge de nas, aşa, într-o trăsneală, pe un plutonier de miliţie destul de indulgent, un „sergent în fustă" nu mai conteneşte să admire, cu uimiri feminine, marea vedetă. Oricum, un haz care te pune pe gînduri ! Te şi întrebi dacă există cu adevărat cadavrul nenorocitului acela ori avem a face cu ambiguităţi în maniera derutantă a parabolelor unui D.R. Popescu... Cadavrul o fi existînd, desigur, însă pentru autor nu-i decît un pretext sau, mai bine, un test prin care oamenii au să se înfăţişeze aşa cum sînt. Un pretext,

macabru, nimic de zis, pentru o parabolă. „Cazuistica" piesei, ca să preluăm un termen astfel folosit în medicină, se tot încarcă. Aflăm că din pricina lui Cezar Radian o fată, sora Monei, s-a sinucis. Dar și peste asta se trece prea ușor — răbdarea de a aprofunda n-o are încă autorul. De fapt, el se ferește de melodramă. Dar din această prudență *drama* nu are întotdeauna de cîștigat. Mai ales că, deși truculent, textul suportă și concesive edulcorări (Cezar e, totuși, „un băiat de treabă, care s-a jucat de-a viața după un scenariu prost, făcut din colaje roz"), precum și cîte un puseu mai filozofic („E multă, foarte multă bărbăție în gestul călătoriei către hățișurile neumblate"...).

E, în dramaturgia lui M.R. Iacoban, un strașnic chef de a lua în rîs poncifele, clișeele ce au proliferat în teatru, ca și în viață. Fără să le evite în scrisul său ; dimpotrivă, folosindu-le amuzat pentru a le submina. Mona, de pildă, ține neobosite „predici despre cinste" — cum e și de așteptat în incinta unui teatru etic. Dar autorul intervine pentru a le amenda ironic, căci i se par și lui, de la un timp, sîcîitoare. Tot astfel, deși nu agreează stilul cu orice preț aforistic — vanitate a dramaturgiei noastre —, nu se poate abține să nu lanseze și el cîte o apoftegmă, pe care, ce-i drept, o cenzurează numaidecît. E o anume ostentație a *replicii* în această piesă, temperată însă în celelalte. Luciditatea se potrivește cu ieșirile polemice, în care Iacoban se răfuiește fie cu ceea ce s-a numit, într-o dogmă robustă și atotștiutoare, personaj „tipic", fie cu lozinci stupide sau s'ogane răsuflate. Scriitorul are, cum se și spune în *Sîmbătă la „Veritas"*, „oroare de căi bătute".

Stilul e alegru, tăios, de o impulsivitate uneori spirituală, alteori violentă numai. Din cîteva creionări scriitorul scoate bune rezultate de pitoresc verbal, dar și tipologic. Totuși, sunetul mai profund vine dintr-o experiență de reporter. Fragmentul cel mai vibrant este acela în care sînt evocați țăranii din Deda care, în fiecare dimineață, mergînd la treburile lor, salută ca într-un tăcut și trist ceremonial crucile consătenilor căzuți în război. Este intervalul de emoție al piesei, și el respiră și autenticitatea și dramatismul latent care intră în formula de elecție, de suprareportaj, a acestui teatru.



Scanned with OKEN Scanner

*Tango la Nisa* este o „tragicomedie" cu și despre inadaptați, inadaptatul fiind un personaj predilect al dramaturgului. Acțiunea se petrece la Nisa, firește nu pe Coasta de Azur, ci într-o localitate măruntă, oarecare. Ar fi de observat că mai toate piesele lui M. R. Iacoban se desfășoară într-un loc delimitat și într-un timp măsurat (o noapte, de exemplu), subordonîndu-se în felul lor vechii porunci a celor trei unități. În *Tango la Nisa* sînt încercate arpegii noi pe o temă mult dezbătută — repartiția absolvenților de facultate, dificultățile acomodării cu un mediu sau altul, incertitudinile și, inevitabil, opțiunile lor. Dacă Aurel Baranga, în *Siciliana*, preferă comedia lirică, iar Andi Andrieș, în *Duet*, recurge la o procedură satirică, de șarjă colorată, Iacoban adaugă în piesa lui esențe și de comedie, o comedie mai amară, și de dramă.

În preajma Anului nou sînt reuniți laolaltă, prilej de confruntări și de limpeziri — un alt procedeu preferat —, cîțiva localnici și un grup de absolvenți stabiliți (pentru cîtă vreme ?) aici, în Nisa. Dar Nisa nu e Nice, așa cum realitatea se dovedește altceva decît închipuirile lor din studenție. Își mai alungă și ei urîtul și își omoară timpul într-un bufet nu chiar luxos, pe pereții căruia se răsfață afișe inepte (gen „Stupăritul sistematic asigură mari producții pe cap de albină furajată"), de care scriitorul își bate joc oricînd, cu tot sarcasmul. Curios e că la Nisa se găsește pepsi ! Care nu pare, însă, licoarea preferată a unui cetățean cherchelit, împleticindu-se în vorbă și în confuzii precum strămoșul lui celebru („Da' eu, ce-s ? Nu-s tovarăș ?" ; „Atunci... cu cine cioc-nesc ?"). O existență nouă pentru eroul caragialian. E nostim, dar, nu mai puțin, contrariant. Dealtfel, insul e „cam inutil." Un personaj „cam obosit" este Vicepreședintele, marcat de o mai veche, obscură vinovăție. Atins de o crescîndă amnezie, scos și din pricina asta la pensie, se vede că e ros de un chin ascuns, între căința tulbure și nedumerirea probabil sinceră. Demult, pe cînd la sate nu era ușor să fii un activist zelos, omul fusese puternic lovit la cap, pesemne de niște agricultori mai retrograzi... Treptat, în suferința-i nebuloasă, incoerentă, gemută, vicele începe să semene cu Ion, cel din *Năpasta* (în acest spirit a și fost interpretat la Naționalul ieșean, fiind vorba poate și de o nostalgie a respectivului actor). Personalitatea grupului

e Corneliu, un june dificil, capricios și irascibil care, cu o mască de cinism și nepăsare, golește în neștire pahar după pahar. Așa e el, un tip cu ciudățenii, cînd vehement, cînd apatic, consumîndu-și cu imatură cerbicie, cu o masochistă voluptate, drama unui început de ratare. (Ratarea este un alt nucleu tematic al acestei dramaturgii). Dar se simte în tot ce face Corneliu și o exasperare, pe care tînărul, cu o gesticulație zgomotoasă, o face cunoscută tuturor. Se socotește înșelat, amăgit cu „principii goale" și vorbărie demagogică, nedreptățit fiindcă nu a reușit la concursul pentru un post la care pregătirea lui specială i-ar fi dat dreptul. Prin somații mînioase și repetate, el vrea să afle adevărul — întreg, nu doar pe jumătate — despre multe lucruri nelimpezi, dar mai cu seamă despre moartea în împrejurări neelucidate a unui tînăr tractorist. În termeni dramaturgici și la diapazonul lui M.R. Iacoban, reîntîlnim o tematică pe care și romanul recent și-a asumat-o.

Din secunda în care își face intrarea Petra, doctorița repartizată la Nisa și hotărîtă să rămînă (poate și în urma unei deziluzii ?), piesa capătă un susur liric și o adiere din teatrul lui Mihail Sebastian mîngîie și această „insulă", în care Petra amintește vag de Corina, iar Gheorghe aduce binișor cu Jeff candidul din *Jocul de-a vacanța*. (Și Mona, din *Fără cascadori*, era un nume geamăn cu al eroinei din *Steaua fără nume*). Ca un pandant la teribilismele în registru acut ale „tînărului furios" Corneliu, partitura Petrei rămîne mai voalată, cu note în surdină — văl de mister ascunzînd amărăciuni, sau, cine știe, o dramă... Dilemele, nehotărîrile, așteptările celorlalți sînt explicite ; Petra își păstrează pînă la urmă ermetismul. Pentru o parte dintre tineri — un final expansiv sau aburit de întristări. Dar un tremur elegiac stăruie și după ce cortina s-a lăsat. În cheie lirică, pe portativ dramatic, sugestia începe să-și licăre irizările. Personajele (și Corneliu, și Petra, diafană, dar prea nedefinită) nu au, încă, o personalitate, ele sînt fragile promisiuni. Față de prima piesă, creșterea ar fi în naturalețe, ca și în veridicitatea, chiar dacă rezolvată deocamdată în treacăt, a unor apariții.

*Sîmbătă la „Veritas"* (care dă și titlul volumului apărut în 1973), dacă lăsăm de o parte teatrul istoric, de care nu ne ocupăm acum (cum nici de mai recenta piesă *Hardughia*),

este o scriere în consonanță cu modul de a concepe teatrul al lui Mircea Radu Iacoban. Ea se inspiră dintr-un fapt real — o primă garanție de autenticitate. La un motel cu nume simbolic, „Veritas", și-a dat întîlnire, după zece ani de la absolvire, un grup de foști studenți la filologie. O situație „clasică" în strai primenit, un prilej de înfruntări și conflicte, evocări și confidențe, nostalgii și planuri de viitor, revelații și dezamăgiri. Siluetele se profilează cu fiecare scenă mai lămurit. Sînt firi și firi, accentuate sau diminuate de trecerea atîtor ani : un gazetar plictisit și acru, un poet ratat, un prosper director general în minister, un inadaptat (greu) recuperabil. Portretizarea e variată și credibilă, cu unele alunecări în șarjă. Sînt adunați împreună răzbătători și nevolnici, descurcăreți și singuratici, cu un cuvînt, învingători și înfrînți. E un moment al *adevărului* în seara aceasta, la „Veritas". Un moment și festiv, și deprimant, și exuberant, și melancolic, desfășurînd toată gama de stări sufletești ale celor care se confruntă acum nu doar între ei, ci și cu propria lor imagine de odinioară, cu aspirațiile și nădejdile estudiantine. Pentru unii ies la iveală tîrzii regrete, o oboseală i-a împăienjenit pe alții, speranțe și neliniști se învălmășesc. Un ghem de destine, a căror poveste dramaturgul o divulgă puțin cîte puțin, într-o tonalitate lucid-amară sau duios-elegiacă. Spre dimineață, în localul deșert și dezolant, un buchet de sînziene pregătit cu grijă, dar rămas nedăruit, e zvîrlit la coș cu indiferență. O ironie tristă, pîlpîind și a simbol, sugerînd cu finețe una dintre acele drame ascunse, modulate de scriitor cu o tehnică a semitonului din ce în ce mai precisă.

Capacitatea sugestivă, sub semnul autenticității — al acestui „Veritas" — este o amprentă a dramaturgiei de actualitate a lui M. R. Iacoban.

Scanned with OKEN Scanner

HORIA LOVINESCU

# Jocul vieții și al morții

De la drama psihologică la parabola filozofică de rumori poematice, opera dramaturgică a lui Horia Lovinescu a fost cutreierată și marcată adînc de cîteva obsesii — creația și dragostea, viața și moartea. La început, în meditații mai austere, care cu trecerea timpului au să se irige din sursa vie a unor trăiri autentice. E, dealtfel, o chemare irezistibilă a eroului lovinescian aceasta, dinspre zona rarefiată, mai aridă, a cugetării solitare, abstrasă din contingent, către forțele regeneratoare ale vieții. Drama se petrece îndeobște la o răscruce, a istoriei, dacă nu la fruntariile eterne a două tărîmuri.

Primele compoziții ale autorului, saturate de faptul social, politic, năzuiau să fixeze, între șarjă și psihologism spectaculos, o epocă de violente cutremurări și prefaceri. E un climat convulsiv, tensionat, la răspîntia de vremuri cînd conștiințele sînt nevoite să se delimiteze. De o parte, o lume crepusculară, în degringoladă, care încearcă spasmodic, prin orice mijloace, să supraviețuiască, dispărînd însă în cele din urmă în negurile istoriei, precum acele „umbre" din *Citadela sfărîmată*. De altă parte se aleg cei pentru care viitorul există, aceia care au întrezărit *lumina* — laitmotiv al dramaturgiei lovinesciene — regăsindu-se, regenerîndu-se prin suferință și putere de a nădăjdui. De fapt, nu o epocă se reconstituie, ci mai curînd sînt detectate rezonanțele prelungi ale evenimentului în conștiință, unde mutații profunde se petrec. Nu caractere în acțiune, ci acțiune în caractere —, iată esența teatrului acesta eminamente reflexiv. Miezul tragic, fie în *Citadela sfărîmată*, *Surorile Boga*, în *Hanul de la răscruce*, *Febre* sau *Ultimul anotimp*, este cuprins în op-



Scanned with OKEN Scanner

țiune : unii se adaptează, își găsesc un drum, alții însă nu rezistă, se rătăcesc și, inexorabil, vor pieri. Și unii și alții par să fie sub arbitrariul unei ursite care e voința previzibilă și simetrizantă a autorului. Lumină și obscuritate, reușită și eșec, iar între ele prea puține trepte.

Vor fi părînd caduce, cu aleanul lor după nuanțe, unele dintre aceste drame. Scriitorul însuși, într-o neîndreptățită decizie de regenerare, le triază. Dar, mărturie asupra unei epoci, ele au și un plan secund, cu învolburări care nu sînt altceva decît, ca într-un transfer homeopatic, avatariile autorului însuși. *Citadela sfărîmată* a fost scrisă mai întîi dintr-o nevoie a sa de a se descleșta din „cercul infernal al citadelei".

O atmosferă mohorîtă, încărcată, aproape sufocantă s-a împînzit în „citadela" prea onorabilei familii Dragomirescu. Îngrijorarea, dezorientarea, panica agită tot mai mult mica și pestrița societate. Ținta nu pare să fie alta decît „evadarea". Pentru unii, sortită eșecului, o fugă disperată peste graniță. Pentru alții, alte căi și alte rătăciri. Cu inconștiența și pripeala vîrstei, tînărul Petru, ațîțat de acel descreierat „vivere pericolosamente", se avîntă și el orbește în căutarea marii aventuri. Dar viața, nu aceea iluzorie, îi va servi o lecție aspră. Alături de realitate se prelinge, fantomatic, un însingurat, Matei Dragomirescu. Refugiul său, spre care se lasă ademenit hipnotic, ar fi un empireu al ideilor pure, „*dincolo* de bine și de rău". Poveștile lui despre un magic „palat de cristal", în care legendele de *dragoste și moarte* se împlinesc, o subjugă pe candida, romantica Irina. Lăsîndu-se tîrîtă spre abis, ea are totuși o violentă străfulgerare a lucidității: „Dragoste și moarte... Nu, *dragoste și viață, viață!*" — și în strigătul ei disperat se aprinde flama jocului vieții și al morții. Un hău înfricoșat se cască îndărătul amăgitoarelor miraje țesute de Matei. Libertatea nu se poate dobîndi decît printr-o alegere — *între* bine și rău. Dar, suflet contorsionat și cu înclinația morbidă a autodistrugerii, care e o dorință subconștientă de a-și sancționa eșecul, personajul e un om fără voință, un „om de prisos". Printre cei puternici, care au ales, Matei se strecoară crispat, amar, inutil ca un „strigoi" (trimitere la Ibsen), neputincios și laș — ceea ce este și o predestinare temperamentală —, dar mult prea pătrunzător ca să nu-și înțe-

leagă falimentul. Nu trebuie văzut în el, cum face Petru, cu suficiența unui erou pozitiv, doar „simbolul neputinței unei lumi vechi, roasă pe dinăuntru de atîtea otrăvuri, încît nu mai poate zidi nimic". Simbolul mortificant l-ar anihila ca întruchipare viabilă. Damnațiunea lui Matei e o formă degradată de narcisism și ea vorbește și despre o tragică neputință de a se adapta. El se va sinucide — între chemarea vieții și a morții nu viața a învins. A fost numai un act de lașitate ?... Pentru Profesorul din *Hanul de la răscruce*, care clădește în pură teorie, sinuciderea înseamnă o consfințire a suveranității omului asupra propriului destin. Moartea e o insultă adusă condiției umane, și toată truda și zbaterea, însăși creația sînt zadarnice de vreme ce timpul le va risipi. Or, dacă existența e absurdă, ea poate fi negată printr-un simplu suicid. Dar speculația, existențialistă, se infirmă curînd, atunci cînd, în urma unei explozii catastrofale, sfîrșitul celor adăpostiți în han apare iminent. În puținele ceasuri, ceasuri de groază, care au mai rămas pînă ce totul va fi înghițit de ape, mulți își trădează în toată goliciunea adevărata fire. Unii se dovedesc nepăsători și cinici, alții se zvîrcolesc în lașități dezgustătoare. Tocmai acum, cînd spaima cotropitoare, tentaculară cuprinde totul, profesorul-filozof redescoperă dragostea, are de fapt revelația vieții, a vieții printre oameni. Măsura unei existențe libere nu sinuciderea o poate da, ci demnitatea lucidă a acceptării inevitabilului, dar și solidarizarea fără preget în fața accidentului dezastruos care periclitează o colectivitate vulnerabilă. Piesa, care denunță primejdiile generate de isteria războinică, incriminînd, cu o precizare mai în stilul vremii, ațîțătorii la războaie, se conectează la neliniștile și nesiguranța unei epoci. Mesajul, evident, e umanist. Construcția, însă, de o anume soliditate, configurînd un expresionism tîrziu, e cariată de un schematism conflictual și tipologic (Magnatul, Muncitorul), iar naturaletea, veridicitatea se lasă sabotate de pozele teatrale (apariția tragică a femeii nebune etc.). În timp ce partiturile, cerebrale, își trag sevele reci mai mult din cărți. Scriitorul nu se implică, așa cum, prin medierea unei alegorii, o va face în *Moartea unui artist*. Piesa inaugurează dealtfel o nouă perioadă în scrisul lui Horia Lovinescu. Premeditarea tematică și conflictuală e zdruncinată de o criză care nu pare să fie doar un pretext dramatic. Freamătul vie-

ţii e înteţit de o fantasmă întunecată, de gîndul morţii ca soroc iminent. Meditaţia tinde deci spre o filozofie a destinului, destin a cărui lege nu mai este acum doar stricta determinare socială. Hotărîrile eroului, neprevăzute şi contradictorii, vor trebui să poarte şi pecetea tainică a firii lui.

Astfel, în *Petru Rareş* (*Locţiitorul*). Os de Muşatin, Rareş primeşte coroana cu o veneraţie în care teama şi fascinaţia se confundă. Domn, el trebuie să-şi „asume" destinul (formulare din piesă), care e acela de a veghea la porţile creştinătăţii, zăgaz în calea valului de năvăliri păgîne. Acesta-i va fi rostul, întru împlinirea căruia e gata să-şi jertfească şi viaţă şi familie şi dragoste. Puterea însă îl acaparează, ameţindu-l cu viclene voluptăţi. Va fi nedrept Rareş, dacă ideea de dreptate o cere, crud şi perfid („prin duplicitate la fidelitate") dacă scopuri mari o justifică — ori dacă asta îi e voinţa. Jocul cu puterea, mereu pe muchie de cuţit, deşteaptă într-însul instincte ciudate, cu greu ţinute în frîu. Nici vremurile nu-s pe potriva acestui vizionar, însufleţit de năzuinţe mari. Poate de aceea se aşază în fiinţa lui atîta oboseală şi amărăciune, şi o neîmpăcare, un tumult de simţiri contradictorii, de hotărîri şi indecizii, de slăbiciuni şi temerităţi răzbat de sub resemnarea aparentă. Ambiguitatea e a personajului, dar — domnitorul fiind şi un prototip — ea înseamnă totodată o riscantă diplomaţie a supravieţuirii. În dramaturgia istorică nouă, *Locţiitorul* este una dintre primele alegorii a căror structură complexă, cu ramificări subtextuale, solicită mai multe nivele de lectură.

În dialogul dintre *a fi* şi *a nu fi*, mai abstract prin convenţie dramatică în piesele de început, *Moartea unui artist* aduce o perspectivă nouă. Reflecţia tanatologică decurge mai mult ca pînă acum din experienţa nemijlocită de lecturi a scriitorului, din angoasele sale. Nu doar o provocare a necunoscutului, cu vertije născocite de o imaginaţie iscoditoare, ci, după propria mărturisire, şi o înfrigurată încercare de a se elibera pe sine prin magia artei de ideea torturantă. Ca să se despresoare, aşadar, de gîndurile negre ce începuseră a-i da tîrcoale. Un exorcism pe care în piesă îl săvîrşeşte, ca un *dublu* al autorului, sculptorul Manole Crudu. Aproape de pragul senectuţii, grav bolnav, bărbatul puternic şi aureolat de glorie se vede dintr-o dată cotropit de o imensă sin-

gurătate, apăsat de neliniști și incertitudini : proiecție a unui subconștient care nu-și mai suportă „monștrii", grupul statuar modelat de artist, și ferit de ochii lumii, aduce cu un coșmar împietrit. Arta lui impertubabil optimistă, propovăduind clare valori umaniste, această creație maiestuoasă închinată omului, îi apare acum bicisnică, în confruntarea grozavă cu neantul. Să fie moartea atotbiruitoare ? În cugetul descumpănit al lui Manole Crudu crezul umanist („arta este, înainte de orice, semnul puterii omului asupra haosului și morții") e gata să cedeze. Viața nu poate fi cuprinsă cu măsurariul riguros și limpede al rațiunii. Există pe lume mistere la care numai arta poate accede, ea fiind o revelație mai presus de orișice filozofie. Iar *taina*, chiar terifiantă, trezind inchietudini, trebuie luată în stăpînire de către artist și „îmblînzită". Poate că Vlad — din spița lui Matei Dragomirescu — va merge mai departe pe acest drum. E un suflet apostat, cu o mască demonică, malefică, dar sub asperitățile, ca și sub rînjetul lui se simte un neastîmpăr, un chin al cunoașterii, se pregătește poate o aventură, încă tulbure („Prefer să mă bîlbîi, decît să fac fraze frumoase"), în căutarea de noi dimensiuni și noi esențe („Știu că în fiecare din noi există o zonă de fund, obscură și nedefinită, în care se deschid ciudate guri de peșteri"). Manole însuși s-a îmbogățit cu o înțelegere nouă a existenței — nuntire a răului cu binele, a beznei cu lumina. După patetice solilocvii (pe un fundal melodic din *Moarte și transfigurație* de Richard Strauss), în care se acomodează și melodrama, el își recapătă stăpînirea de sine și mîndria, mîntuindu-se de umilitoarea spaimă prin gestul creator și înseninarea catharctică a gîndului. Manole Crudu trece în neființă aproape împăcat, într-o liniște ireală de baladă, dar, într-un contrapunct tragic, bătrîna Domnica psalmodiază „într-un cutremurător crescendo" versuri din *Miorița*, cu presentimentul lor răscolitor.

Din sfera lui de certitudini raționaliste, alt fiu al lui Manole, Toma, propusese la un moment dat o sfidătoare ipoteză : „Nu ți se pare că, pentru setea și mijloacele formidabile de cunoaștere ale științei, universul artei a rămas prea mic ?". O temă nouă pentru o nouă piesă, căci Toma, aici, e insignifiant. De astă dată „Cain", adică Vlad, este mai profund și chinuit în dilemele lui decît „Abel", și de aceea el n-ar trebui licitat ca termen neapărat negativ în

conflict. Demonul lui ar putea fi acela al adevăru'ui, cercetat deocamdată, cu încrîncenare, printre năluciri şi tenebre. Mijeşte, apoi, în *Moartea unui artist* şi o polemică vizînd pe „Homo tehnicus", „Homo abstractus", polemică ce se reia în piese de mai tîrziu.

O lume supertehnicizată, închisă în propria-i eroare, ne întîmpină în pseudocomedia, de simbolistică acută, *Paradisul*. Un univers frisonant, sub aparenţele contrarii. Dezumanizarea a ajuns aproape de ultima expresie în „societatea adamică", ale cărei destine sînt dirijate de un fel de Cain, vrăjmaş al omului — Marele Pontif. Liniştea falsului „paradis" e tulburată însă prin descinderea, ca din hîrzob, a unui năzdrăvan achizitor de zarzavaturi, în interes de serviciu prin spaţiul interstelar. Umorul, cît este, e îndoielnic în această fantezie alegorică, unde textura semnificaţiilor şi aluziilor e mai pertinentă decît fabula dramatică, în care semnele modernităţii sînt incerte. Acel personaj căzut din cer va insufla tuturor credinţă şi nădejde, formulînd la rampă un adevăr politic esenţial : „Puterea unuia singur asupra celorlalţi e făcută din laşitatea, tembelismul, fuga de răspundere, în sfîrşit, din absenţele, neputinţele şi dezertările celorlalţi".

O parabolă despre moarte şi viaţă, dar mai ales despre fericire este piesa, cu unduiri de melopee, *Şi eu am fost în Arcadia*. E povestea de un tragism voalat a unui bărbat care, sedus de strălucirea clară a raţiunii (eroul, atins de o maladie neiertătoare, este matematician), are abia în preajma sfîrşitului sensul vieţii reale, cu necazurile şi cu bucuriile ei. „Important e să nu mori înainte de a descoperi cît de frumoasă e viaţa". Este în spusele lui Hans Cojocaru un ton iniţiatic, de stranie ceremonie, înfiorarea marii treceri sublimîndu-se în poezie. O baladă a morţii, „cu stele făclii şi cu munţi în odăjdii". Din stirpea idealistă a lui Hans este şi Abel, lunatecul (*Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*). Sub un cer de plumb, un spaţiu închis, mărginit de colinele de cenuşă care, lent dar implacabil, tind să acopere şi această ultimă oază a vieţii. Dezastrul planetar, pricinuit de nesăbuinţa pămînteni!or, de violenţa demenţă a unora, n-a mistuit încă totul, însă teroarea definitivă a neantului încercuieşte tot mai strîns un firav grup de supravieţuitori, care par să nu mai aibă nici o şansă. Privilegiul lor seamănă mai degrabă cu un calvar. Jocul vieţii se apropie de

sfîrșit. Sub ochiul negru al apocalipsului, trăirile acestor oameni se esențializează și, în cuprinsul parabolei, ei își asumă o identitate simbolică, de sugestie biblică. Tatăl, apoi Abel și Cain, în fine, Ana săvîrșesc anumite acte care evocă scenariul mitic, însă mitul este firește reconvertit, reformulat alegoric, semnificînd destinul omului în vremelnicia lui, ca și al omenirii în eternitate.

O siluetă falstaffiană este Tatăl, un burduf de vicii, bătrîn libidinos și trișor, mîrșav și uneori vrednic de milă, înșelat de viață și de aceea mințind-o, refugiindu-se într-o bufonerie onctuoasă, mimînd grosier ipostazele biblice, martiriul și crucificarea. Lovit însă cumplit de un adevăr insuportabil, el, care viețuiește întru minciună, măscăriciul nu-și mai poate continua joaca scandaloasă și își pune capăt zilelor. Bufonada lui se isprăvește lamentabil, poate, dar nu fără un reflex de tragism. Cu surîsul său enigmatic, cufundat într-o impenetrabilă absență, Abel stă retras în așteptarea unei revelații ezoterice, aspirînd către un „mîntuit azur", o realitate alta, aceea de *dincolo* de prag, o vedenie „paradisiacă", în care răul și binele s-au contopit într-o desăvîrșită armonie. Aplecarea lui Cain, trecut, cu greață sau cu voluptate, prin infernul terestru, e mai curînd una infernală, eterna armonie întrezărită în reveriile lui Abel nefiind pentru el decît o plictiseală cosmică, infinită, care îi dă un fel de spaimă. Vitalitatea lui nu poate fi decît înspăimîntată de atîta pasivitate ; așa cum ceea ce în el este decăzut, ticălosit, nu suportă puritatea și blîndețea serafică a lui Abel. Primitivismului unuia, clocotind însă de viață, ca și de furii distructive, i se opune seninătatea suverană, dar fără vlagă, idealismul sterp și neomenesc al celuilalt. Cum ar putea ei oare să comunice ? Cu exercițiul său metafizic Abel neagă de fapt voința de a trăi. În făptura lui de heruvim sevele vieții au început să amorțească. La violentul Cain, ucigașul damnat care n-a pregetat niciodată să nimicească viața, fiind deci ades în preajma morții, acest conflict perpetuu, al vieții și al morții, a intensificat energia vitală. Prin Cain, iar nu prin Abel, Ana primește sămînța vieții, ea va fi, așa cum dealtfel îi este sortit ca femeie, matca în care se va zămisli o ființă nouă menită să asigure perpetuarea, pruncul care va să aducă izbăvirea. E aici o purificare — și o geneză, prin care ciclul se reia. Sfîrșitul e acum un început de lume,

şirul întrerupt catastrofic are sorţi să se refacă. Pînă şi scepticul Abel, tulburat şi fascinat de această misterioasă şi înverşunată forţă a vieţii, înţelege că, poate, „lumea nu se va termina niciodată", iar răul din lume ar putea fi răscumpărat printr-un gest de iubire. Pentru că totul trece, „numai iubirea nu trece". Adevărul suprem, pe care îl căutase în zadar, nu sălăşluieşte în nepămîntească abstragere şi izolare, ci în dăruire, în iubire de aproapele, fie acesta „fratele cel negru", Cain. Prin sacrificiul lui premeditat (Abel se lasă ucis), Cain, invadat de simţăminte neobişnuite, de păreri de rău, ar putea să-şi recîştige licărul de omenie. Între aceşti poli ai tragicului, Ana nu e în fond un factor de discordie, ci elementul de stabilitate, principiul prin care viaţa se poate regenera. Teama şi deruta ei se sting într-o calmă acceptare, care izvorăşte din certitudinea unui sens ce îndepărtează multe îndoieli şi spaime. Doar în strigătul ei final („Doamne, cine se zbate în pîntecele meu ?") irumpe o nelinişte — pentru că nimeni nu are cum şti dacă fiinţa ce va veni pe lume aduce cu sine mîntuirea sau un rău fără leac. Însă peste aceste anxietăţi a mijit totuşi speranţa, luminînd împrejurimile, unde dunele sinistre par mai puţin terorizante. „Jocul vieţii" poate că va izbuti să îngrădească „deşertul de cenuşă", adică „jocul morţii".

În *Omul care şi-a pierdut omenia*, o altă temă obsesivă a dramaturgiei lui Horia Lovinescu. Piesa, inspirată de mesajul lui Einstein către savanţii italieni, mesaj în care se atrăgea atenţia asupra pericolelor legate de cercetarea ştiinţifică abstractă, e, după spusa autorului, un „mister modern". O alegorie ce retălmăceşte mitul, acela al Meşterului Manole, reordonîndu-şi valenţele într-un cifru simbolic, ce propune dezlegarea impasului tragic. Noul Manole, un genial constructor, se străduieşte să înalţe spre tării un turn semeţ, grandios, un turn cum n-a mai fost. Dar, ca şi în legendă, bolta se prăbuşeşte iar şi iar. Căci — şi aici subzistă înţelesurile politice ale dramei — nu se poate zidi întru o idee, oricît de generoasă, dacă se neglijează temelia, adică omul. Pentru superbia, pentru neomenia sa cu urmări dezastruoase, oamenii vor abate asupra lui Manole blesteme amarnice. (O altă faţă, schimonosită, a lui Manole ar fi Elonam, spirit malign, în care colcăie ura şi dispreţul faţă de tot ce-i omenesc, natură monstruoasă, turmentată de o beţie a puterii ce se ma-

nifestă prin pofte josnice și cruzimi fără frîu). Manole, pribeag fără cărare, cu inima pustiită, împrăștiind în juru-i moarte și teroare, străbătînd un lung, infernal periplu, după ce imploră în van la Iarmarocul păcatelor o cît de umilă patimă, deci o trăire adevărată, află calea cea dreaptă în „logodna" cu lucrurile simple ale vieții și pămîntului. (O atmosferă extraordinară, lugubră, halucinantă, comunicînd apropierea amenințătoare a „căruței morții", e aceea dinspre final, realizat în combinații scenice, acustice, muzicale, de o mare intensitate). Jocul vieții și al morții se încheie, apoteotic, într-o biruință a vieții, sub semnul omeniei. „Omul care și-a pierdut omenia" o va redobîndi prin supremul altruism al jertfei de sine, regăsind astfel calea regală a propriului destin.

Scanned with OKEN Scanner

TEODOR MAZILU

# Tandreţea mizantropiei

O lume stranie, grotescă şi tragică totodată, se agită într-o circularitate sufocantă în piesele lui Teodor Mazilu. E un tărîm al „sufletelor moarte". Personajele sale, în care omenescul mai pîlpîie abia, dacă nu s-a stins pentru totdeauna, sînt, poate, apariţii ilare stîrnind rîsul, cum se întîmplă îndeobşte atunci cînd ceea ce-i mecanic se aplică peste tot ceea ce este viu. Dar e un rîs crispat, curentat de un fior de teamă. Căci sentimentul pe care „eroii" îl inspiră e foarte adesea unul de teroare. Sub o înfăţişare normală încolţeşte, şi creşte spornic, monstruozitatea. Dezumanizarea nici n-ar putea avea un alt făgaş. Este amărăciune în contemplarea moralistului ? Poate, dar mai mult cruzime, adică o analiză lucidă, rece şi nemiloasă. Şi totuşi, mizantropia aceasta absolută ar putea fi o formă a iubirii. „A spulbera iluzii nu înseamnă deloc nici cinism, nici mizantropie" (*Ispitele măreţiei şi modestia adevărului*, „Teatrul", 1969, 5). Prin falsificarea de zi cu zi a simţirii şi a gîndirii, prin îndepărtarea de viaţă, de realitate, omul se tot abate de la propriul lui adevăr. De aceea vălul credinţelor mincinoase trebuie sfîşiat, iar carapacea prejudecăţilor, sfărîmată. Din ataşament faţă de adevărata omenie. Dincolo de „cruzimea" de care s-a vorbit poate fi intuit un cult al adevărului şi al simplităţii profunde. „Satira se face întotdeauna în numele unui ideal" — o spune însuşi dramaturgul. Sigur că modalitatea dramatică a lui Teodor Mazilu este şi o expresie a unui anumit temperament : flegmatic, sceptic, foarte cerebral, disimulîndu-şi afectivitatea, mai puţin înclinat să exalte ceea ce înnobilează fiinţa umană, atent în schimb la tot ceea ce o corupe sau o degradează. Moralistul (cum nu-i plăcea să i se spună) nu suportă pon-



Scanned with OKEN Scanner

cifele şi prejudecata ţanţoşă şi stupidă. Cu un zîmbet caustic, articolele, eseurile sale, piesele de teatru nu menajează deloc prostia, filistinismul, ticăloşia. Prinse în plasa propriei lor nimicnicii, victimele (care pot fi nişte „idei" fistichii sau „sentimente" meschine) sînt desfiinţate meticulos, cu sarcasm corosiv şi rigoare logică, într-un stil inconfundabil.

Astăzi ar putea să pară curios că acest spirit eminamente anticonvenţional a suportat el însuşi într-o vreme tirania unor convenţii. Nu-i şade, cîtuşi de puţin, lui T. Mazilu să „demaşte" în fraze nude, aproape lozincarde, „aceste umbre ale lumii vechi". Astfel : „detest sufletul mic-burghez" sau „de cîte ori ticăloşii dau de dracu, mă bucur" (*Proştii sub clar de lună*). A fost o pistă curînd abandonată. Era mai bine ca personajele să fie lăsate în voia lor, să se zbenguie, să se vînzolească, să se înfoaie în vanităţi şi laudăroşenii, pentru ca apoi, în fine, să se autodemaşte ori chiar să se devore între ele. Ele n-ar putea avea o altă alegere în microuniversul lor, în care valorile toate sînt răsturnate, sub pecetea ticăloşiei. O ticăloşie care nici nu mai trebuie mascată — şi, în adevăr, aceste fiinţe amorale o corcolesc, o alintă („biata mea ticăloşie"), o păzesc întocmai ca pe o avuţie. Abjecţia e dezmierdată cu o sordidă tandreţe. Căci ticăloşia apare aici ca un fel de titlu de mîndrie, iar cinstea, dacă se rătăceşte cumva prin preajmă, e dispreţuită, stigmatizată, prigonită. Adevărul, sinceritatea devin infamante în optica unor făpturi modelate, mai toate, dintr-o aceeaşi rea plămadă. În nemernicia lor, ele tînjesc chiar după un soi de perfecţiune („Singura mea durere e că ticăloşia mea nu-i întreagă, numai o ticăloşie întreagă îţi aduce liniştea" — *O sărbătoare princiară*). Orice licăr de conştiinţă ar fi desigur jenant, stingheritor. Ticăloşia cată să fie rotundă, desăvîrşită. Suflete întunecate, ele se hrănesc din ură, respiră într-un mediu în care orice însuşire autentică s-ar asfixia.

Sentimentele (drojdia lor, de fapt) sînt mercantilizate, depozitate ca într-un „dulap" ori expuse ca o marfă la tarabă, în vederea unui negoţ cît mai profitabil. Cu o viaţă lăuntrică sublim de pauperă, „eroii" prosperă totuşi, ghiftuindu-se cînd au prilejul şi din „avutul" celuilalt : „Vreau să trăiesc din ticăloşia ta, cum ai trăit şi tu din ticăloşia mea" (*Inundaţia*). Altfel nici n-ar putea subzista : „Dacă nu sînt ipocrit, înseamnă că nu exist". E datul „antiperso-

najelor" (cum le numea cineva) lui Teodor Mazilu. „Mint, deci exist" — își rezumă, „filozofic", condiția un malonest din *Acești nebuni fățarnici.* Nebuni, fiindcă s-au înstrăinat de realitate și de propria lor identitate (de aceea și fățarnici), pierzîndu-se într-un hățiș de unde nu există întoarcere. E, în aceste piese, și un avertisment.

Nici o speranță, deci, pentru toți acești „eroi" de tragicomedie. Căci ei sînt definitiv încarcerați într-o „personalitate" strîmbă și ridicolă, nimic altceva decît un conglomerat de vicii : rapacitate, egoism, necinste, meschinărie. Dezumanizarea s-a împlinit. Și totuși, larvar, încă mai persistă un fel de „nostalgie", chiar dacă nebuloasă, a omenescului (*Pălăria de pe noptieră*) ; cîteodată se ajunge chiar — dar cît de sincer ? — la izbucniri de revoltă. Sînt rudimente de neconformism (*Treziți-vă în fiecare dimineață*). E, la urma urmei, numai o zbatere chinuită și neputincioasă — ca aceea a lui Gherman (din *Somnoroasa aventură*) sau a lui Gogu (*Proștii sub clar de lună*), oricît s-ar sforța acești ne-oameni, pe cît îi ajută memoria, să pară altceva decît sînt. Frăsuiala nu e de nici un folos, în schimb are ceva care te înfioară. Nimeni nu poate părăsi această lume fără nici un orizont, „lume de idioți și de morți". De aici provine și sentimentul de teroare. Moartea s-a furișat în toate cotloanele și stă la pîndă, gata să lovească. Metaforic, aproape că ea este stăpînă, stăpînă peste „sufletele moarte". În fața unei prostii desăvîrșite, însă, e mai puțin primejdioasă („... moartea se teme de magnifica mea prostie cum se teme dracul de tămîie" — *Împăiați-vă iubiții*). De unde și strădania fiecăruia de a-și ajusta și duce la perfecțiune ignominia.

Și totuși, nu doar moartea strecoară o spaimă, ci, mai mult încă, viața. În asemenea momente de impact prostia, în accepția neîngrădită a noțiunii, își dă pe față toată arama. Intervine atunci un viclean proces de adaptare, o regizare a unor trăiri lăuntrice. Dar dacă, de pildă, Gherman (*Somnoroasa aventură*) se chinuie să surîdă, surîsul lui e un rictus sinistru. Căci sub masca schimonosită nu se întrevede decît stafia unui om. În ochi nu joacă luminița bucuriei, ochii nu sînt „ferestre ale sufletului", ci niște orificii prin care se holbează vidul interior. Un surogat de viață, la urma urmei un refugiu confortabil, îl constituie și cuvintele, vorbăria găunoasă funcționînd fără a implica gîndirea. De aceea limbajul

are un rol covîrşitor în „caracterele" lui T. Mazilu, care a asimilat lecţia lui Caragiale — de care unele replici (ex. „Dacă e haos, măcar să fie ordine"...) încă mai amintesc. Cînd nu încearcă să se revigoreze prin ură, „eroii" caută să-şi aranjeze cu tot dichisul o „viaţă interioară", mobilînd-o cu tot felul de extaze, amintiri, fraze şi imagini. Doar cîte unul mai presimte că durerea, suferinţa, o tresărire sufletească ar mai putea redeştepta o conştiinţă din profunda-i narcoză, din „somnul de moarte".

O impresie de fantastic degajă piesele lui Teodor Mazilu, în care, hiperbolizate, se perindă ca într-o diorama imagini care par fireşti şi nu sînt, întruchipate în ipostaze concentrate, cîteodată simbolice. Ca un versat „artifex", autorul demontează cu băgare de seamă angrenajul monstruos, punînd aparte, la vedere, părţile componente, pentru a le recompune, apoi, într-o sinteză cu efigie de comedie tragică. O comedie absurdă (amintind de Eugen Ionescu), cu logica ei de semn invers. O construcţie cerebrală, uneori cam prea elaborată şi didactică (fie şi dacă acceptăm ideea sa că orice comedie trebuie să fie în cele din urmă didactică), tentele de „prospeţime" fiind şi ele calculat distribuite. Teodor Mazilu a fost însă un autor foarte original (apropiat în cîteva privinţe de Brecht), stăpîn de la bun început pe o manieră care a rămas marca stilistică a acestei dramaturgii.

Dacă scepticismul şi mizantropia moralistului disimulează de nu iubirea, măcar încrederea în oameni, misoginismul său, spiritual sau numai arţăgos, nu se dezminte. *Don Juan moare ca toţi ceilalţi* e o polemică, în fandare nonconformistă, cu *mitul* — în esenţă expresia unei laşităţi, a fricii de viaţă. Dar este şi o „profesiune de credinţă" misogină. Ca şi în unele dintre eseurile sale, sub pojghiţa cinismului, scriitorul e un frămîntat, preocupat de anumite *fantasme*, în proiecţie obsesivă. Nu, de pildă, ideea de femeie, sublimitate romantică ieşită dintr-o imaginaţie înfierbîntată, îl inspiră. Îi stimulează spiritul de observaţie femeia concretă, de toate zilele şi de toate nopţile, aşa cum este, şi nu aşa cum pare. Căci dacă pare cultă, probabil că trişează cu ajutorul cîtorva noţiuni învăţate anume şi ciripite cu dezinvoltură. Candidă sau neajutorată, ea se pricepe de minune să scoată un profit de pe urma „slăbiciunilor" ei. Învăluindu-se în enigme, dar fundamental pozitivă, lipsită nu numai de mister, dar neavînd nici sensul



Scanned with OKEN Scanner

„miracolului existenței". „Enigma" femeii e de fapt o născocire a candorii masculine. Or, Don Juan nu e niciodată un candid — de unde și triumful său. Și, mai departe, dorința de desfrîu se ascunde sub o castitate silnică („Ai văzut vreo femeie care să regrete că s-a culcat cu prea mulți bărbați? Eu, unul, n-am văzut. Dar femei care să-și regrete amarnic virtutea, să-și urască virtutea, să-și disprețuiască virtutea, asta da, am văzut cu duiumul"). E, apoi, o ispită abia voalată a eroticului („Viața de curtezană, ăsta e visul secret al tuturor femeilor"). În fine, e vorba de o ființă la care trebuie să te cobori („Fără mediocritate nu se poate cuceri o femeie"). Parcă, totuși, e o risipă de argumente, nu neapărat injuste !... Dar, sub chipul detașat al moralistului, scriitorul cam judecă femeia, cu o plăcere, cu o insistență maniacală, precum și cu inevitabila aroganță masculină în care rezidă, oricît ar părea de curios, și un fel de contrarietate. Printr-un fenomen de compensație se naște și un complex de superioritate. T. Mazilu „demască" femeia, îi dezvăluie laborios toate perfidiile, tertipurile, vocabularul ipocrit („cu mintea mea de femeie", „eu, o biată femeie lipsită de apărare" etc. etc.), în sfîrșit, întreg repertoriul. Dar pierde simțul măsurii, apăsînd brutal sau imprudent pe anumite aspecte care ar trebui să invite, totuși, la pudoare. Cînd discreția e absentă, își face apariția — cu funcție adică satirică — un exhibiționism, de fapt, o lăudăroșenie. Oricum, în misoginismul lui, T. Mazilu nu pierde prilejul de a ironiza prejudecăți pe cît de răspîndite, pe atît de rizibile privitoare la relațiile dintre sexe. Ceea ce ține de catehismul unui moralist potrivnic unor „romantisme" și ipocrite sentimentalisme.

*

În *Mobilă și durere*, piesă care încheie, prematur, printr-o brutală cădere de cortină, dramaturgia lui Teodor Mazilu, trăsăturile „proștilor sub clar de lună" s-au mai schimbat, farsa se adîncește. Nici impostura nu și-a pierdut din insolență, nici ticăloșia din ferocitate, iar existența impenitentelor creaturi viermuiește, cu un firesc al nefirescului, în același fief îmbeznat și alunecos al abjecției. Numai că energumenii, cu vigoarea abrașă a unui arivism lacom, par stăpîniți acum de o agitație tulbure, soră vitregă cu anxietatea. Un subconștient



Scanned with OKEN Scanner

înţesat, zădărît de felurite ispite, îşi eliberează latenţele imunde, ceea ce în lumea aceasta învecinată cu neantul pare că dă un oarecare sens vacuităţii. Dintr-o snoabă izmeneală „urîtul şi pustiul" se instalează ca o strîmbă nostalgie a bădăranului boierit. Strechea care a stîrnit din confortul păcătoşeniei ei fauna maziliană este o devorantă poftă de bunăstare, e un delirant spirit de acumulare, o subită nevoie de ighemonicon, adică un jind după situaţii cît mai avantajoase, în care orice ifos şi orice capriciu să fie tolerate. Ignominia îşi caută un blazon... De aici transa în care cu toţii intră, o aţîţare crescîndă, un „patetism" al dorinţei, care le inspiră o destul de şmecheră punere la cale a reuşitei. Ca şi pînă acum, ei îşi glorifică, în accese de infatuare sau cu modulaţiile cele mai obişnuite, viciile, dar limbajul acestei anormalităţi parcă s-a mai stilizat, avem a face cu o grosolănie cu pretenţii. Un Paul şi o Lizica, doar, fac parte din „elita cartierului" ! Încă un semn de caragialism. Mai mult, aceste „suflete de gheaţă", trezite din amorţeala lor larvară, sînt îmboldite, ca şi cimotiile lor de prin alte piese ale lui T. Mazilu, de o insalubră aspiraţie spre „desăvîrşire", ascultă chemarea unui absolut, aproape alegoric, al imoralităţii. Şarlatania, pe care o vor perfecţiona desigur, nu e totuşi din cale afară de rafinată, apelîndu-se ca întotdeauna la iscusinţa mecanică a mimării. „Demnitatea", „suferinţa", „integritatea", vidate de noima lor curată, se transformă în premise poate că sinistre ale ascensiunii sociale. Ticăloşia, orişicît, se lustruieşte... Deşi mai eficientă se dovedeşte „puterea urii", totuşi nici foloasele „corectitudinii", ale „sensibilităţii", ale „suferinţei", exploatate cum se cuvine, nu sînt de lepădat. Şi nici măcar nu-i vorba de o suferinţă oarecare. Indivizii, tot escroci şi tot poltroni, s-ar zice că au evoluat, după cum viaţa în jurul lor s-a complicat şi ea, aşa încît ingeniozitatea la care ei recurg e ca suferinţa — la fel ca adulterul, la fel ca şi trădarea — să pară cît mai „distinsă", sensibilitatea — bineînţeles, „poetică", „martiriul" — înduioşător. Cîtă infamie, atîta „poezie", cîtă necinste, atîta „durere". Vor suferi şi vor mînca mezeluri, se vor plictisi, probabil în septembrie, la Veneţia (cultivînd „arta de-a ne plictisi la Veneţia"...), îşi vor alunga aleanul în insulele Bahamas. Cu rîvnă şi tenacitate nimic nu pare imposibil. Însă pentru strădania, pentru „sacrificiul" lor ei nu se mulţumesc cu puţin, ambiţiile lor cresc nemăsurat, expri-



Scanned with OKEN Scanner

mîndu-se în uimitoare formulări care le denunţă o dată în plus natura vehement sau insidios tranzacţională : „prin suferinţă, la bunăstare", „vreau răsplata pustiului meu !", „eu vreau să fiu integru pînă îmi fac suma", „banii gheaţă, cinstea, astea aduc fericirea", „crizele de demnitate sînt şi ele bine cotate", „dacă vrei să ai o situaţie, trebuie să-ţi striveşti sufletul" ş.a.m.d. Ce poate fi mai voluptuos pentru nişte fiinţe denaturate ? Peste acest prag al pervertirii mai că nu se poate trece. Dar, cine ştie... În orice caz, s-ar produce atunci mai mult ca sigur, în evoluţia lor, o nouă criză. Dealtfel, indiciile ei s-au şi ivit. De pildă, abulicul, inadaptatul — există şi aici un asemenea specimen ! — Paul simte în sine, pe lîngă o imensă oboseală, şi „ceva care se revoltă", o bănuială tulbure îl intrigă şi-l nelinişteşte : „or fi avînd şi zăpezile un sens". Nu-i de mirare că spre sfîrşit personajul expiră. Finalul e oarecum neaşteptat prin intervenţia nudă de moralist, de justiţiar liric (să fie un lirism al sarcasmului ?), a autorului. Într-un tablou vivant, de apolog aproape desuet — incluzînd poate şi o parodie a convenţiei —, într-un fel de anxietate a realului, pomii, florile, simboluri vegetale ale purităţii şi candorii, „admonestează" aceste exemplare dintr-un straniu regn. O fac mai întîi cu tandreţe (*tandru* e chiar cuvîntul dramaturgului), prin insistente şi din ce în ce mai aspre mîngîieri, pentru ca treptat, covîrşindu-le, să le supună unui, să-i spunem, act purificator. O revoltă fabuloasă a naturii, prevestind acelor ipochimeni urgia care-i aşteaptă, o grotescă şi fără speranţe „fin de partie".

*

Satira atroce a lui Teodor Mazilu dispune de un timbru, un timbru aparte, în care comicul şi tragicul se alătură într-o alegorie care potenţează, prin hiperbolă şi prin simboluri recurente, semnificaţiile. Textul, aforistic adesea — text de moralist —, exploatează şi resursele unui limbaj aberant, bucşit cu şabloane. Logica firească e luxată, substituită printr-o vorbire sui-generis, în care expresia pompoasă se aşterne peste nimicul lăuntric. Nu intriga, nu acţiunea contează, ci tipologia. Adică acele marionete (se văd sforile cîte-



Scanned with OKEN Scanner

odată) cu micul lor infern, făpturi detracate și lumea lor dezolantă, din care omenescul a dispărut ca după un cataclism.

„În „falsa tragedie" *Proștii sub clar de lună*, un personaj, cuprins de acea inexplicabilă, uneori perfidă furie a autodenunțării, emite aforistic o deviză („Tot ceea ce este neomenesc îmi e străin") care, luată în serios, ar putea fi înscrisă pe frontispiciul acestei dramaturgii — căci nu e mărturisirea unui mizantrop. În fond (disocia cîndva dramaturgul, în articolul *Ispitele măreției și modestia adevărului*), „există mai multă iubire în spulberarea unei iluzii decît în propagarea unei minciuni fascinante, care se va dovedi curînd distrugătoare".

Scanned with OKEN Scanner

ECATERINA OPROIU

# Nesaţul elocuţiei

Există în scrisul, ca şi în rostirea Ecaterinei Oproiu o exersată şi, adeseori, seducătoare elocinţă. Discursul ei, la fel ca mimica, privirea, gestul, se constituie într-un mic spectacol — logos voluptuos, emis cu o învăluitoare, cochetă artă de a captiva şi cu un instinct ager al valorilor cuvîntului. Nimic nu este lăsat la voia întîmplării, ideea se strecoară mlădios printre volute şi piruete, şi toată această cozerie spumoasă, cîteodată sofisticată, faconda care ar vrea parcă să lase impresia improvizaţiei, se desfăşoară de fapt după o strategie rafinată a oralităţii, susţinută cu brianţă asociativă. O manieră volubilă, comunicativă, ornată şi inventivă în expresii, (aparent) nonşalantă, al cărei răsfăţ, evident narcistic, duce însă la manierism. Eminent în publicistică, stilul acesta poate deveni, în literatură, un *handicap*.

Un titlu frapant, rocambolesc aproape, cum este *Nu sînt Turnul Eiffel*, păstrează în exclamaţia lui ca dintr-o piesă cu „tineri furioşi" amprenta unei autoare la care, paradoxal sau nu, nealinierea îngăduie şi un anume conformism. Oarecum extravagant şi nelămurit la o primă cetire, acest titlu pare să fi flirtat — ironic, evident, subtil polemic — şi cu o modă a absurdului. Ecaterina Oproiu pătrunde în dramaturgie cu degajare şi sprinteneală de reporter, deloc stingherită sau interesată de scheme sau reguli limitative ; dimpotrivă, ignorîndu-le cu bună dispoziţie, cu seninătate, atunci cînd nu le supune unei batjocuri fine. Autoarea nu are „superstiţia" construcţiei închegate şi piesa, într-adevăr, nici nu suportă, prin natura ei — cinematografică — asemenea canoane. Convenţia şi anticonvenţia teatrală se tachinează, se hărţuiesc şi se rînduiesc într-o rotire de carusel, în care gravitatea şi uşu-

rătatea, tristețea și voioșia, entuziasmele și sarcasmul se succed cu repeziciune, într-o exuberantă, carnavalescă alternare de real și imaginar. Tocmai acest proteism, disponibilitățile polimorfe de montare au asigurat piesei o carieră scenică neașteptată. Nici dramă, nici comedie, „pseudocomedia" Ecaterinei Oproiu are o labilitate structurală, manifestă în ușurința de a combina și a deplia diferitele fațete — „neorealism" și feerie, satiră și vodevil, teatru și jocul de-a teatrul, spațiu și timp, realitate și reflexul ei (fantast, melodramatic, poetic, șarjat) —, într-un montaj (sau un colaj) capricios, care își are emblema metaforică. Este aici și un recital la rampă, o risipă de spirit și mai ales de replici neapărat istețe, locvacitate provocînd însă, de la un moment dat, o diluție a ideii, în favoarea unei lejerități pline de antren.

„Pseudocomedia" Ecaterinei Oproiu este și un poem dramatic de un relief fraged al ideii, mai jucăușă și uneori dezordonată (chiar dacă e o dezordine supravegheată) fiind tehnica orchestrării, în care se distilează și un lirism cerebral. Piesa, străbătută de un suflu tineresc, vorbește despre eternele probleme ale acestei vîrste pusă în fața atîtor dileme, prinsă în efervescența căutărilor — o căutare a fericirii și dragostei, a unui ideal în care să se cristalizeze opțiunile care mijesc acum. Un meleag în care trebuie pătruns cu delicatețe și înțelegere, o cunună de simțăminte pure, fragile dar impetuoase, unde neliniștile și incertitudinile, candorile și intemperanța se însoțesc. Stilul piesei este perfect adecvat, apt de a sugera neastîmpărul, febrilitatea, teribilismul vîrstei. Numai că o impacientă reportericească iuțește totul, și flash-urile surprind mai mult tipuri (și prototipuri) decît personaje, mai mult gesturi și avînturi declarative, pasionate sau ingenuu sentențioase, decît „dimensiuni interioare" — instantanee într-un tempo de allegro sostenuto ori, pe alocuri, de allegro giocoso. Sacadarea, alerteța, tăietura scurtă, secvențială aruncă o punte între teatru și reportaj.

*El* și *Ea* sînt, așadar, partenerii fascinantei aventuri, aceeași și mereu alta, a cunoașterii de sine și totodată a căutării unui țel, a unui drum în viață („șoseaua națională"), o cale neîndoielnic anevoioasă, presărată cu dificultăți („băltoace", „mărăcini", „hîrtoape"). Un drum care ajunge la o „răscruce", adică la punctul de criză a relației dintre doi tineri. După acest timp al divergenței, ei au să se reapropie,



Scanned with OKEN Scanner

reînnoindu-şi elanurile şi încrederea o clipă subminată de îndoială, pornind din nou spre idealul pe care poate îl vor atinge, poate nu. Frumoasă este însă această încordare a aspiraţiei, mobilizînd cele mai preţioase energii, forînd către pepitele sufleteşti. Eroii îşi văd de drum „peste cîmp", către „şoseaua naţională", care nu e o fata morgana, ci trebuie să existe, mai aproape sau mai departe, şi îi aşteaptă. Ei au trecut prin încercări de tot felul, au biruit tentaţii şi ademeniri, au făcut un slalom printre vestigii ale unor mentalităţi depăşite, în fine şi-au netezit înţelegerea unuia pentru celălalt. Lucidă, ostentativ lucidă, piesa nu-şi refuză totuşi romantismul. *El* este un idealist, un visător „cu capul în nori", dar şi un june nerăbdător de a-şi transpune reveriile şi proiectele în realitate ; *Ea* rămîne, cu toată poezia invocată, termenul terestru şi şovăielnic al ecuaţiei pe care cuplul o formează. Natură mai inconsecventă, capricioasă şi vulnerabilă, cu salturi de umoare, sedusă trecător de „şicul", de strălucirile unei existenţe deşarte, ea oboseşte mai repede, preferînd clipa vie a vieţii imediate. „Femeia este fizică, bărbatul metafizic" (G. Călinescu, *Domina bona*). Pentru Reportera din *Interviu* ar fi un subiect de meditaţie.

Itinerarul eroilor, sinuos, cu ocolişuri şi oprelişti, traversează un teritoriu bipolar, real — imaginar. Piesa pare că se construieşte la vedere, odată cu spectacolul, care plasticizează abracadabrant jerba de stări de spirit. Dar viază mai ales prin cuvînt, prin nesaţul elocuţiei, într-o dicţie variată, sincopată şi un stil multicolor. Literar — un moment de jubilaţie stilistică ; scenic — un pretext de spectacol, de o fantezie barocă.

Structura dramatică a piesei *Interviu* (titlu iniţial : *Handicap*) nu asimilează cum se cuvine materialul reportericesc şi neajunsurile de construcţie sînt, la lectură, evidente. Şansa ei rămîne spectacolul, care urmează să armonizeze şi să dea consistenţă unei alcătuiri destul de hibride, în care jocul de planuri e un exerciţiu maşinal — ele nici nu prea mai comunică, ba se şi stînjenesc. Metafora-matcă, aceea a „platoului televiziunii" care ar vrea să simbolizeze *o lume* („cărnoasă, mustoasă", „robustă şi suavă", de un haz „ereditar şi patetic"), este cuceritoare prin persuasiune stilistică, însă fără acoperire. În incinta piesei această poezie (beţie) de cuvinte se rarefiază şi numai în *interviuri* găseşte cîte un solitar ecou.



Scanned with OKEN Scanner

„Comperajul" e asigurat de un cuplu de reporteri care, cu o anume lipsă de reținere, își continuă, printre camerele de luat vederi, în pauzele de emisie, o veche dispută, inflamată de reproșuri și învinuiri. Parcă i-am cunoaște de undeva... Într-adevăr, sînt tinerii din *Nu sînt Turnul Eiffel*; acum nu mai sînt atît de tineri și criza legăturii lor e mai adîncă și mai rea. Impas firesc, dar care, cum se mai întîmplă, degenerează în certuri, într-o harță înverșunată, în care capacitatea verbală și temperamentul Reporterei par să aibă nesfîrșite resurse. Dintr-odată înfruntarea capătă o detentă mai filozofică, atacînd pe toate flancurile o temă nu tocmai nouă — condiția femeii. A nu se confunda însă ! Reportera și autoarea nu sînt totuna !... Dramaturga (se poate folosi cuvîntul ?) nu ia chiar totul în serios și nici măcar nu arbitrează o dispută (dealtfel inepuizabilă) în care bărbatul are de rostit și replici de șarjată melodramă („De ce mi-ai înfipt tu cuțitul pe la spate ?"). Ea manevrează expert personajele și îndeosebi argumentele, cu precauție și astuție, știind prea bine că, dat fiind obiectul delicat al polemicii, verdictul nu e o chestiune de tranșat cu ușurință, mai ales că aici adevărurile, falsele adevăruri și prejudecățile formează un conglomerat. Există însă și cîteva preocupări statornice, în numele cărora reportera (nu aceea din piesă) pare să se fi implicat mai mult.

Reportera (din piesă) este protagonista unei duble experiențe. E, firește, teleasta (vocabulă lansată la noi, se pare, de Ecaterina Oproiu) care, urmărind cîteva repere (prejudecăți feminine, de fapt), își face ancheta ei sociologică, gazetărească. Însă tot ea este femeia necăjită, enervată, reclamînd clamoros un ultragiu moral, sentimental și dezlănțuind o ofensivă, în care pune și sarcasme și îndîrjire, împotriva „șovinismului masculin". Și în care se simte solidară cu toate femeile năpăstuite de pe mapamond. Dar cu cine se înfruntă ea, la urma urmei, pe cine acuză și țintuiește la stîlpul infamiei, cine-i asupritorul și tiranul ? Dezolare... El, Reporterul, nu-i decît un ins despersonalizat, slab și ezitant, intimidat de iureșul partenerei, refugiindu-se în argumente arhaice și în blajine perfidii. Gesticulația Reporterei apare, deodată, disproporționată, revanșa, cam zgomotoasă. Și totuși, partida rămîne indecisă. Pledoaria ei torențială (în care nici aspectul culinar nu-i neglijat) nu e definitiv probantă. Mai



Scanned with OKEN Scanner

ales că, deşi „clasice", sau tocmai de aceea, argumentele nu au întotdeauna rezonul cuvenit. Chestiunea, de pildă, cu „asuprirea milenară" care ar fi inhibat vocaţia creatoare feminină. Iată un alibi fastuos!... De plăcerea contrazicerii, să mai ascultăm şi părerea altei femei, a unei scriitoare (Henriette Yvonne Stahl), pentru care orice femeie care este şi creator de artă ar fi „un fenomen". Să asociem aici încă o reflecţie călinesciană, tot din *Domina bona:* „Firesc este ca, atunci cînd Ovidiu priveşte moartea valurilor, femeia să privească pe Ovid". Dar, ca să revenim la eroii noştri, disensiunea lor se rezolvă nu ideologic, ci — sub privegherea ironiei — sentimental, în lacrimi şi suspine, duios melodramatic, momentul nuanţînd, prin această nevoie profundă a unuia de celălalt, şi ideea de „emancipare". Emancipare care poate lesne deveni o altă faţă a singurătăţii. Războiul gălăgios, indecent scandal de sufragete, cu populaţia masculină este o opţiune neîndoielnic exaltată. Înţelept e pactul sufletesc, loial şi tandru, între parteneri. Emanciparea, sugerează autoarea, rămîne mai ales o problemă de conştientizare a femeii, într-o eră în care prejudecăţile, de ambe sexe, au să fie depăşite.

Un alt plan al piesei, cel mai suculent, este acela al *interviurilor.* În manieră „verité", aceste interviuri (apărute şi într-o carte de reportaje, *Trei x opt plus infinitul*) sînt dialoguri şi monologuri mimînd cu artă naturaleţea, spontaneitatea şi valorificînd pitorescul căutat al limbajului. Sudoriţa, Primăriţa, O femeie la fîn, la fel şi Mica sînt femei cu biografie obişnuită, dar sub chipurile nespectaculoase se întrezăresc lucirile unui filon de eroism, un eroism cotidian, manifestat prin dîrzenie şi devotament, prin robusteţe morală şi atîtea alte însuşiri de care nici ele nu-şi dau seama. Sînt firi neasemănătoare, dar frumuseţea sufletească şi puterea de dăruire le apropie, le înrudesc. Şi, poate, încă ceva: o tristeţe, o jinduire, care sînt un semn al singurătăţii, un simptom al unei feminităţi frustrate. În viaţa lor se simte o absenţă. Nu pentru că „bărbatul e stîlpul casei" şi nici fiindcă „femeia fără bărbat n-are preţ". Dar să fii singură şi egală, egală şi singură, nu poate fi în firea lucrurilor şi nici măcar o nostalgie a feminităţii. Că unele femei sînt „prea egale" este o altă poveste şi asta vine de acolo că ele au „un tupeu foarte urît" ! După cum se vede, autoarea nu



Scanned with OKEN Scanner

corijează stropşelile de acest fel şi cu siguranţă că le păstrează şi le foloseşte nu numai pentru ceea ce au nostim, dar şi cu intenţie anume. Tot aşa cum are tactul de a lăsa ca prejudecăţile feminine să iasă la iveală de la sine, din discuţii sau confidenţe, fără a le judeca într-un fel sau altul, fără a le numi numaidecît. Imaginea aceasta a femeii, imagine cu frumuseţi şi adumbriri (resemnarea, renunţările etc.), are însă şi un revers : femeia-obiect, excentrică şi neserioasă, snoabă şi găunoasă („Doamna din pachet"), şi Avocata, femeia-care-gîndeşte-în-şabloane, detestabilă prin înţepeneală sufletească şi iremediabilă obtuzitate. E un specimen mai primejdios decît s-ar crede ; atunci cînd îi vine vremea, face rău destul. În interviuri, ancheta e şi mai densă, dar meşteşugul dramatic nu este pe potriva celui gazetăresc.

În *Interviu*, reportera îşi pune abilităţile şi înzestrarea la îndemîna autoarei dramatice. Însă, de astă dată, teatrul Ecaterinei Oproiu rămîne prea mult îndatorat reportajelor ei.



Scanned with OKEN Scanner

D. R. POPESCU

# Climatele ambiguității

Un climat în multe privințe asemănător cu al romanelor sale este acela al dramaturgiei lui D. R. Popescu. E o lume adesea incertă, în care realul se fluidifică în imaginar, plăsmuiri coboară din vis, sau din coșmar, și prind să se întrupeze, dispărînd apoi la fel de neașteptat, o vegetație luxuriantă de simboluri tinde să cotropească ori să acopere totul. Concretul se pulverizează pînă la nebulozitate în abstract și drama, ispitită de stranietăți, s-ar schimonosi în fel de fel de extravaganțe dacă n-ar exista cumpăna poeziei : cuvintele sînt ca o crisalidă din care metaforele abia așteaptă să-și ia zborul. Ca „niște fluturi frumos colorați"... E un teritoriu al *ambiguității*, în care nebunia și înțelepciunea își schimbă măștile, noima șade pitită printre vorbe fără șir, iar orice echivoc pare, oracular, să tăinuiască un înțeles adînc. De multe ori, doar se preface. Altfel, D. R. Popescu, dramaturg de rit shakespearian, mai și hamletizează. Este jocul și cochetăria — poate și nostalgia — lui. Paradoxele se ciocnesc, vorbirea în doi peri deconcertează, e un soi de rostire sibilinică, întîi șocînd și apoi punînd pe gînduri.

Mai toate drumurile duc în acest neobișnuit ținut către pădurea de simboluri, stufoasă, cîteodată obscură, unde domnesc alte legi, străine logicii curente, unde fapte aparent nesemnificative slobod pe ocolite sensuri țesute într-o (prea) complicată împletitură ; aici, comicul și tragicul, puritatea și abjecția fac un amalgam neobișnuit și absurdul se înfățișează îndată pentru a-și lua domeniul în posesie. Uneori, contururile au o luminescență fantastă, de lirism. Alteori, însă, ceea ce ia ochii este un truc, o petrecere, mai mult sau mai puțin gratuită, a imaginației. Un lirism sofisticat se travestește,



Scanned with OKEN Scanner

atunci, într-o filozofare cam absconsă. *Pisica în noaptea Anului nou*, *O pasăre dintr-o altă zi* sînt titluri care intrigă. Însă „pasărea dintr-o altă zi" nu-i decît trecutul pe care îl purtăm în noi, gata oricînd să reînvie şi să ne ceară să dăm socoteală. Finalul derutează la culme în *Pasărea Shakespeare* ; e un final deschis, „lăsîndu-l pe fiecare să înţeleagă ce vrea...". Cînd bănuieşti că eroul a fost ucis, el apare rănit numai... Faptele s-or fi petrecut aievea sau, mai plauzibil, în închipuirea acestuia, într-un „coşmar" ? Nu ştim cine o fi fiind fata care apare pe neaşteptate şi-l împuşcă pe erou. Sînt, într-un scenariu oniric, convulsiile conştiinţei lui, hărţuită de un complex de vinovăţie ? Oricum, ambiguitatea e stăpînă. Însă cununia între real şi ireal — dînd ghies iraţionalului — nu scapă, prin absenţa unei motivaţii dramatice, de orişice artificialitate. Trecerea în ireal, în coşmar, putea să nu se fi petrecut : datele dramei rămîneau aceleaşi. Dar fluiditatea unor planuri, sub halucinaţia realului, multiplică înţelesurile, adîncind sau dislocînd perspectiva şi făcînd posibile mai multe lecturi.

Un prim nivel, de esenţă, al acestui teatru este acela etic — pretoriu unde, cu furie justiţiară, sînt scormonite şi date la iveală vinovăţii mai vechi, culpe (nu numai morale) care au făcut mult rău şi sînt incriminabile pentru infama laşitate a dezerţiunii de la legile omeniei. Zbuciumul acesta, al unor eroi precum Ion din *Aceşti îngeri trişti*, trădează o nesăţioasă sete de puritate, de frumuseţe neîntinată. De adevăr. E o revoltă îndîrjită, o agitaţie a revoltei, venind dintr-o aversiune faţă de compromisuri, laşităţi, meschinării. Cei vinovaţi trebuie să răspundă, dacă nu în faţa legii atunci în faţa propriei lor conştiinţe. Mîrşăvia să nu rămînă cumva ascunsă, găvozdită. Este, în teatrul lui D. R. Popescu, o fervoare a descoperirii cu orice preţ a adevărului, oricît de atroce, o intransigenţă manifestată în forme explozive, cu naivităţi juvenile, dar nu fără tristeţe şi dramatism. Adevărul nu poate tămădui întotdeauna. Sînt erori pe care, în anumite intervale, istoria însăşi le săvîrşeşte şi sufletele mutilitate de strîmbătăţi, de infamii nu se mai pot, decît cu greu, reface. Ion şi Silvia sînt nişte „îngeri trişti". Candoarea lor e ca o pasăre rănită (*Aceşti îngeri trişti*). Războiul sfărîmă brutal mugurii unei iubiri înfiripate stingher, ca singurateca floare de colţ, sub vitregia unui timp care se



Scanned with OKEN Scanner

hrăneşte mai mult din ură şi violenţă (*Vara imposibilei iubiri ?*). O „capcană" în care nevinovăţia şi candoarea au să fie strivite. Iar dacă e în destinul unor eroi să moară, înfloreşte în urma lor o poezie a dragostei, sentimentul tulburător şi diafan al unui „miracol" care te poate logodi cu cerul. De aceea şi motivul morţii, cel al miresei, de sugestie folclorică, reapar atît de des (*Visul*, *Luminile paradisului*, *Aceşti îngeri trişti* ş.a.). Maria (*Piticul din grădina de vară*) îşi aşteaptă sfîrşitul cu seninătate, cu o împăcare înţeleaptă în care mai palpită încă întristarea pentru o viaţă netrăită. Forţa ei, ca femeie şi luptătoare comunistă, stă în credinţă şi iubire. Moartea, cu aceeaşi fascinaţie spectrală, nu mai înspăimîntă — e un tărîm plin de „lumini ciudate". Fluturii albi şi roşii care zboară peste cruci de ţintirim închipuie sufletele celor duşi. Nişte fluturi frumos coloraţi (titlul unei piese). Deţinuţii executaţi cad în rouă, în zori de zi. Curcubeul arcuieşte în culorile lui sufletul ţigăncilor omorîte fără vină. Cei care mor s-or preschimba în păsări, căutîndu-şi sălaşul în lună, iar însăşi „luna e ca o pasăre". Sîntem pe plaiul poeziei, unde moartea îşi pierde terorizanta ei putere. Murind, Maria se înalţă, ca într-o Înviere, într-un zbor uşor, de pasăre, în timp ce Pasăre, lunatecul, o petrece cu privirea. Alegoria se lasă cutreierată de incantaţii. E un poem — moarte şi transfiguraţie.... Cu Maria ne vom reîntîlni în *Moartea călăreţului avar*.

Mai departe, pe spirala acestui teatru (nu am luat în discuţie majoritatea pieselor cuprinse în volumul *9*, Iaşi, Junimea, 1982), alegoria se încifrează, se ermetizează. Simbolurile se înteţesc şi se complică, ocultînd înţelesul, propulsîndu-l în fantasmagoric sau forţîndu-i esenţele rare. *Baladă pentru nouă cerbi* e o poemă cu snagă folclorică în care „personajele" îngînă un fel de „păsărească", grăiesc în frămîntături de limbă, în crîmpeie de descîntec sau de baladă, dar şi în dodii, sporind cu sau fără voie lumea de „nebuni", de „suciţi", care mişună în piesele lui D. R. Popescu. Tatăl încearcă într-un elan serafic să-şi pună aripi, ca să zboare, apoi cei nouă fii se preschimbă în cerbi şi sînt cuprinşi de neastîmpărul hîrjoanei — „joc plin de bucurie", căci „orice joc nu e moarte, toate jocurile sînt nemuritoare" — pînă cad ucişi de tatăl lor, pe care apoi o femeie învesmîntată în



Scanned with OKEN Scanner

negru, nevasta dispărută demult, îl cheamă spre ea, lugubru. Tatăl, care şi-a ucis fără s-o ştie cei nouă fii preschimbaţi în tineri cerbi, într-un „joc de-a moartea", de-a moartea căprioarei, e ciuruit, el, în nouă locuri, prin care „se vede noaptea". Baladescul, în figuraţie expresionistă, are o stranie poezie tragică. Însă, cu toate suavităţile, deocheată de un răsfăţ al bizareriei, ca şi de multe vulgarităţi. O farsă tentată (în dialoguri) de un răspăr al absurdului este *Luminile paradisului*, unde — între alte eventuale interpretări — s-ar părea că se înfruntă principiul abstract al ştiinţei rupte de viaţă (într-un stadiu deci al dezumanizării), servind prin corupţie sau constrîngeri unor ţeluri întunecate, de dominaţie şi teroare (Rop e un „savant păzit de un poliţai"), şi principiul mîntuitor al iubirii, iubire întruchipată prin femeie („singurul pămînt care poate să-ţi ofere o certitudine"), stăpînă pe „planeta bucuriei", îndumnezeită prin dragoste, care e una cu adevărul. Prin iubire omul refuză o condiţie alienantă, regăsindu-şi propria natură şi slăvind „nebunia" de a trăi liber, după placul inimii.

Ciudăţeniile dramaturgiei lui D. R. Popescu, frapînd prin scriitura insolită, nu emană neapărat de la mari adîncimi. Climatul filozofic le este mai puţin prielnic decît acela poematic. Eliberarea din chinga unor precepte, infracţiunea la norme îndătinate, dezarticularea unor structuri şi născocirea altora, mai curioase, incoerenţa voită, imitînd delirul, sînt subsecvente unui imaginar care, îmbătat de sine însuşi, o ia îndată razna, întraripîndu-se în poezie, urcînd în mitic, dar şi risipindu-se în gratuităţi. Ar fi ipostaza excentrică a ambiguităţii. În *Pădure cu pupeze*, piesă alegorizînd conflictul instinctului cu raţiunea, al adevărului cu inautenticitatea, Baba poartă pantaloni şi barbă, îşi pune sîni de cîrpe, şade pe „tîrnă" ca pe tronul vreunui Ludovic, vorbeşte la telefon chipurile cu Maria Tereza, din cînd în cînd cotcodăceşte !... Coşciugul (ca şi în *Matca* lui Marin Sorescu) aşteaptă gata pregătit. Se vorbeşte cu nonşalanţă de crime îngrozitoare, persoanele se substituie între ele, îşi pierd identitatea ca să şi-o recîştige iarăşi, apar şi dispar sub porunca unui arbitrariu ce pare că se complace şi în neorînduială („Casa asta e ca o închisoare, ca un coşmar", bîntuită de „stafiile morţilor"). Însă şi aici, în castelul singuratec din „pădurea nebună" („pădurea e o lume"), pătrund vechile obsesii. Şi dra-

maturgul neconvenţional, jonglînd cu dimensiunile „fragile" ale existenţei, cu sensurile înseşi, încalcă o regulă a jocului său, instituind un sens, apoi încă unul, încă învălmăşite, dar alcătuind o problematică morală. În acest spaţiu închis al pierzaniei, „fără nici o morală", „fără nici un Dumnezeu", un tînăr (ca şi în romanele lui D. R. Popescu) vine să descopere adevărul despre uciderea tatălui său şi să facă dreptate. Însă marasmul vîscos şi capcanele uitării (memoria devine un exerciţiu chinuitor), smîrcurile amoralităţii şi violenţa bestială a iraţionalului îl vor pierde în cele din urmă pe eroul acestui basm alegoric. Conştiinţa trebuie dezrobită de tirania instinctului orb şi zălud. Patimile întunecă mintea şi „cine intră în pădurea asta uită şi numele părinţilor, şi al pămîntului său, şi al casei, şi al patriei...". Luminile curate se sting, un hău se deschide în locul conştiinţei şi acolo orice mîrşăvie se poate furişa. Finalul aminteşte drama consumată în vila de la Bel Air.

Se mizează pe ambiguitate, pînă la farsă. Zice Serva (despre Baba) : „De-ar fi bărbat, de mult aş fi fost şi eu femeie. Dar e femeie, dacă eu nu sînt femeie". „Duplicitatea", iată un resort al acestui teatru. În *Nişte fluturi frumos coloraţi*, un personaj (Alex) nu mai ştie dacă este el însuşi („nici nu ştiu dacă eu sînt eu, bunicul tău, sau dacă eu sînt ea, bunica ta"). Halucinaţia o are şi Silvia, din *Aceşti îngeri trişti*. Conexă este ideea de travesti („oamenilor le place să fie altceva decît ceea ce sînt"). Vine „era actorului" — profeţeşte Cezar, măscăriciul piraţilor. Dar ambiguitatea se înstăpîneşte şi ca un reflex al lumii de dincolo, „unde vieţile sînt amestecate, timpurile sînt contopite din nou şi oasele sînt contopite din nou, şi sexele, şi visele" (*Nişte fluturi frumos coloraţi*). Moartea însăşi e un travesti (*Pădure cu pupeze*). Dacă nu, o mireasă — sau o pasăre...

Un pariu ingenios pînă la sofisticăria relativizantă este pirandelliana farsă *Cezar, măscăriciul piraţilor sau Capcana sau Cine îndrăzneşte să verifice dacă împăratul are chelie falsă*. Pe un vas de piraţi, un ins ce-şi spune Cezar îşi înscenează moartea care îl aşteaptă în Senat. Cunoscîndu-şi destinul, căzînd în „capcana" abstractizării de sine, el ar voi să-l ia în stăpînire, să nu mai fie deci „măscăriciul sorţii". Dar piesa e scrisă, iar viaţa lui — un rol, o partitură care acceptă regia predestinării („noi toţi sîntem nişte actori în-

tr-o piesă scrisă de altcineva"). Dacă nu acest personagiu, atunci un altul va fi alesul. Contează doar nevoia omenirii, la un moment dat, de un Cezar, pe care, altfel, îl poate interpreta oricine. Istoria, subsumîndu-şi individul pînă la anihilare, e aceea care alege, ea îşi creează eroii de care are trebuinţă. Poate că Cezar nici n-a existat sau, în orice caz, altcineva se poate să fi fost cel care romanii socoteau că ştiu cine este. Presupunerile, între aparenţă şi adevăr, se înlănţuie, se rotesc pînă la ameţeală. Un vîrtej de speculaţii şi ipoteze, părînd o variantă alambicată a unei cunoscute butade : dacă Homer n-a existat, atunci cu siguranţă a fost un alt aed — ce s-a numit Homer !... La fel şi Cezar, sau oricine s-ar fi ascuns sub acest nume, împlinind „ideea" de Cezar. Tot astfel Shakespeare, trecător prin lume, aproape fără nume, ca într-un zbor de pasăre. Jocul de livreşti rafinamente poate continua la nesfîrşit.

Şi frescă în dimensiuni tragice şi eseu cu propensiuni filozofice, înţelepţind un mai vechi demon justiţiar şi unduind sugestii de poem, *Mormîntul călăreţului avar* (sau *Studiul osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormînt avar din Transilvania*), cu formula-i barocă, e o compoziţie luxuriant arborescentă, răsfrîngîndu-şi înţelesurile într-un derutant joc de oglinzi. Reluînd o seamă de laitmotive, piesa prelungeşte dar şi înmlădiază liniile de forţă ale unei dramaturgii în care s-au adîncit cutele îngîndurării. Spaţiul dramatic, absorbind patetismul etic şi imagismul alegoric, este acela al meditaţiei — asupra devenirii istorice, a existenţei româneşti în perpetuitate („oasele morţilor fac o ţară"), a făpturii omeneşti descumpănite sub vremi ce se întîmplă să-şi iasă din ţîţîni. Viaţa aşa cum este, cu bune şi rele, cu lumini şi umbre, se proiectează pe orizontul sîngeriu al unei istorii traumatizate. Şi, ca şi cum un spectru al urgiei n-ar fi fost deajuns, primejduită, uneori în preajma absurdului, de propriile nesocotinţe. Un destin asediat de marile incertitudini, dar legitimat cu atît mai mult prin această robustă înrădăcinare în inalienabil. O intuiţie scientistă a piesei (plecînd de la o revelaţie arheologică) este aceea a unei continuităţi naturale a esenţelor fiinţei româneşti, care se propagă ca sub imperiul unei legi a firii într-un transfer organic, de

„circuit al elementelor", al elementelor de viață autohtonă. O mărturie în sensul acestei viziuni în care logica flexibilă a deducției se lasă săgetată de fulguraţia romantică a ideii ar putea fi şi necropola avară (sec. VI—VII) descoperită în Transilvania, mormînt jefuit nu de semințiile invadatoare, ci mai probabil de o populație băştinaşă care săvîrşind raptul nu avea cîtuşi de puţin, nefiind vorba de propriile relicve, sentimentul unui sacrilegiu. Dacă totuşi o enigmă se mai păstrează în lăcaşul funerar, ea dă curs unei imaginaţii care nu-şi refuză poezia în tălmăcirea străvechilor, misterioase semne. E ca o realitate secundă care comandă firesc metafora şi ispiteşte simbolul, prelungindu-se sub arcanele mitului. Dintr-acolo pare că se şi iveşte silueta de o curată transparență, complicată însă de nuanțele contradictorii ale vieţii, a Măriei. O apariţie şi angelică (e „ca o sfîntă") şi frustă totodată, susurînd ca pentru sine înţelepciuni mîhnite, fredonînd cîte un cîntec trist, dar şi fremătînd de bucuria iubirii. Ea este icoana unui destin obştesc, emanaţie simbolică a unui suflet străvechi („e ca pămîntul, ca aerul, de-o veşnicie..."), dar şi un martor care cuprinde totul într-o privire („Măria nu este altceva decît o privire") cînd mirată, cînd îndurerată, rareori surîzătoare, cel mai adesea adumbrită, retină lovită de vîlvătaia neagră a răului, de imagini care, oricît de deprimante, nu parvin să-i zdruncine credința poate nu atît în frumusețea vulnera ilă a lumii, cît în tăria de diamant a unor adevăruri. Războiul, cu amoralitatea cinică şi furia demențială, după aceea epoca tulbure care nu se putea să nu urmeze, răscolind fermentaţiile unor patimi şi ambiţii înguste şi incitînd la răfuieli şi discordii, înseamnă o încercare severă a cumințeniei şi a omeniei. Peste acestea, ca un filament incandescent, un semn de întrebare... Apoi un roi de alte întrebări, care însă nu toate pot primi îndată un răspuns. Ca o taină a vieţii însăşi („ca soarta"), există şi o sublunară zonă de inexplicabil — căci „realitatea întotdeauna e mai tare ca raţiunea..."

Mai tare, dar şi, atunci cînd istoria intră în delir, mai aberantă, supusă unor energii eliberate parcă dintr-un subconştient încărcat şi forfotind de rele. Somnul raţiunii priește de minune agresivităţii primare, a cărei virulență înfricoşează gîndirea sau o abate într-o dezolantă întunecime. O prezumție de vinovăție atîrnă asupra fiecăruia, în timp ce

dogma represivă stă pregătită să sancționeze orice sustragere, fie și prin îndoială, din ordinea gregară. Violența obtuză, de o deșănțată și marginită insolență, voluptatea vinovată a puterii, suspiciunea cu plasa ei de întortocheate insinuări prosperă în voie și o cazuistică în care fanatismul sincer se împreună cu viclenia încurajează o nu tocmai rafinată mistificare. Descurajant este că multe nenorociri se întîmplă în numele unor „idei sfinte", impuse nu neapărat prin blînde convertiri. Promisiunea unei fascinante utopii ar justifica adică orice soluții, pînă și aceea a neomeniei. Tactica minciunii are și un revers, al înșelăciunii de sine. Omul, preamărit rapsodic, se confundă treptat cu o noțiune îngrădită în canoane, sub tutela unor rațiuni mai mult sau mai puțin abstracte, slujite însă prin mijloace de o brutală concretețe. Un instrument al „forței fără dreptate" (în fața căreia ce poate face „dreptatea fără forță ?") este în piesă Gilu, iubitul din tinerețe al Măriei. Într-o pornire care-i și a firii lui adînci, și nu dictată doar de prea zeloase convingeri, el, sub pavăza unor obscure justificări, învinuiește, denunță, năpăstuiește. Nici iertarea tîrzie a Măriei, pradă amintirilor și slăbiciunii ei de femeie, nu-l poate absolvi. Dealtfel, „ce înțelepciune poate justifica teroarea și lipsa de scrupule ?" Sînt grozăvii care ajung să pustiască și pe cei care le făptuiesc, și ele sînt încă mai hidoase prin aceea că seamănă vrajba ca pe o iarbă rea și vatămă greu o încredere care se recîștigă anevoie.

Parabola, cu extensiunea ei de epopee, răsfirînd și împletind destine într-un vălmășag caleidoscopic de întîmplări grele de sens — balansînd între dramatic, poematic și simbolic —, sugerează rătăcirile vremelnice ale unei istorii care, pînă să intre în făgaș, a purtat cu sine erori și injustiții. Un timp căpiat, în care unii, înfrînți în spirit, se pierd, iar alții rezistă cu mlădierea trestiei. Cîntecul, murmur al sufletului, suferă și el. Cîntecul, cu o corolă de candori, prevestind realități încă ireale, ogoind triști și irizînd speranțe. Ulă, inocentul — din speța tot mai puțin shakespeariană, deci mai genuină, a „nebunilor" lui D. R. Popescu —, „curat ca lacrima", liber „ca o pasăre", pare ca de pe altă lume, cu vioara și cîntecele lui peste care se abate dintr-odată un suflu înghețat. „Dar el cîntă, asta n-au putut să-i zdrobească". Arta își păstrează secretul dăinuirii. Și Măria



Scanned with OKEN Scanner

fredonează, de jale și de dor, în îngînări în care tremură surîsul sau tristețea, dar se limpezesc și înseninări. Dincolo de volbura clipei hibernează acele adevăruri pe care această femeie, care — în constelația semantică a piesei — întruchipează însăși țara, caută să le ocrotească de silnicie, de minciună și pervertire. E ca un ritual, păstrat de demult, al supraviețuirii. Celebrînd, în resemnare ori într-o tăcută răzvrătire, „toate sacrificiile", nu și „toate erorile", ea le adăpostește cu grijă în memorie — memorie a vieții, a istoriei — spre luare-aminte. Sînt valorile autentice ale ființei și ale existenței, lucruri „sfinte" — dragostea, prietenia, demnitatea.

Descifrăm, în această piesă în care strășnicia justițiară s-a adîncit în sine și unele îndrăzneli fanteziste s-au mai temperat, o filozofie a istoriei — spirală a erorii și a regăsirii de sine —, precum și o înțelegere a vieții ca o realitate fără țărmuri, contradictorie și imprevizibilă. Dragostea nelecuită a Măriei pentru impenitentul Gilu ține de o simțire tulburată care e de fapt o biruință normală a instinctului, supus și unui irațional feminin, etern și el dealtfel. Este acest Gilu un vinovat sau o victimă, devotamentul orb, fie și sincer, îl disculpă ? Flăcăul cu tinerețe tumultuoasă și cu oroare naturală de a se supune devine, prin voia soartei și capriciul propriei firi, un agent al marilor coerciții. Piesa nu acuză, nici nu dezvinovățește. Dar dacă fiecare epocă își selectează, pentru urgențele ei, pentru necesități mai incomode, pe aceia tocmai potriviți și de care are imediată trebuință, atunci un prim răspuns s-ar putea îndată formula. De aici încolo stăpînește, chezaș al complexității, echivocul. Și cîteodată subiectivismul sentimentelor. Gilu, ucis, va fi jelit de nemîngîiata Mărie ca un bărbat „frumos și bun, cu păcatele lui cu tot", „neînfricat și cam nebun". Frumos, poate, și pătimaș, dar bun ?... Măria, ca personaj, s-ar părea că recuză aici simbolul ; în fața năpastei rămîne, singură și cernită, o femeie de astă dată obidită, o femeie pur și simplu, care le știe și le plînge pe ale ei, fără să-i pese de ce vor spune alții. Sîntem iarăși într-un con al ambiguității, în care viața, cu subteranele ei și profunzimile insondabile, își eliberează unele înțelesuri (sau jumătăți de înțelesuri) cu însemnele unei logici a relativității. Sensuri care, printr-o alchimie subtilă, se comunică în ritmurile și prin limbajul plurivoc al poeziei. De aici și instituirea unui nou raport,

acela al realității cu ficțiunea : arta ca reacție morală, ca implicare sau desolidarizare, creația între vinovăție și mîntuire, literatura între ispite și dezamăgiri. Au existat dintotdeauna opere care, scrise cu suflet bicisnic, versatil, s-au repliat în minciună sau în conformism ; după cum și o artă pe care Hamlet o numea „oglindă a firii" — dar astfel de oglinzi, dacă nu sînt privite cu lucidă intensitate, vor fi o pură și sclipitoare inutilitate sau, cu o expresie din piesă, zadarnice „oglinzi pentru orbi". Dramaturgul are și un gest polemic, anunțat prin cîteva nedumeriri, patetice în fond. Oare din nenorocirile și suferința unor ani se pot naște opere de artă ? Și dacă se pot, atunci care-i finalitatea lor : o revanșă întîrziată, o nevoie de a recupera adevăruri ferecate sau nedesluşite la vremea lor ? Iar îndîrjirea de a demasca, firească dealtminteri, va contribui într-adevăr — așa cum spune un cunoscut refren — ca unele fapte să nu se mai repete ? Să ne încredem în această formă de blocare a unui rău latent ? Un prim răspuns vine în grai ca de sibile. Orice destin are cîtimea lui de imprevizibil și, nu mai puțin, de inexplicabil. Cu atît mai mult istoria : „Istoria are alte drumuri, care nu țin de vorbe". Ea are desigur îndreptățirile și neîndreptățirile ei, razna tragică și regăsirile de sine, tinzînd spre un apogeu în care ideea să primească investirile realului, iar realitatea să apară ca o proiecție transparentă a ideii. Rațiunea profundă a artei ar trebui întotdeauna, la bine și la rău, să fie aceea de a captura din nebuloasa și sinuozitățile vieții adevărul adevărat și a-l păstra pentru acum și pentru mai tîrziu.

...Și iată emblema dramaturgiei lui D. R. Popescu — prin spațiul ei foșnește bătaia de aripă a *adevărului :* „pasărea adevărului" — „pasărea Shakespeare".



Scanned with OKEN Scanner

TITUS POPOVICI

# Dramele lucidităţii tîrzii

Teatrul lui Titus Popovici, tangent cu experienţa de romancier şi, mai îndeaproape, cu preocupările de scenarist ale scriitorului, are orgoliul lucidităţii. Robusteţea epică lasă locul unei supleţi, atent dirijate, a argumentului dramatic, sursa antagonismelor sale fiind conflictul dintre raţional şi iraţional. Momentul este al unei istorii intrate în delir, încurajînd şi un autoritarism al forţei şi agresivitatea instinctului primar. Orice fiinţă gînditoare, prinsă în păienjenişul unor asemenea obscurantisme, are de ales între consens, deci lepădare de sine, şi o inevitabil tragică disensiune.

Astfel, în *Passacaglia.* La ridicarea cortinei apare un decor ce îţi transmite, deprimant, impresia de claustrare ; o izolare întunecoasă, apăsătoare. O perdea masivă de catifea stă pavăză deasupra uşii. Totul pare încremenit, inert, iar ceasul care ticăie, totuşi, în perete merge bineînţeles anapoda. Este aici sălaşul a trei fiinţe — bătrînul profesor de muzică, Ada, fiica lui, precum şi Andrei, pianistul — care trăiesc în afara timpului. Sau, cel puţin, aşa se prefac şi dînşii a crede. Ei s-au refugiat, din teama de un prezent turmentat şi neliniştitor, în amăgire lucie, în reverii diafane, într-o deocamdată confortabilă minciună întreţinută cu grijă, dar care le dă şi un stingheritor sentiment de inutilitate. Ambianţa aminteşte oarecum de aceea a pieselor lui Mihail Sebastian. Sînt, aceşti oameni singuri, nişte naufragiaţi, locuind într-o utopie, pe o „insulă" a lor, încă neatinsă de talazurile care se vînzolesc afară. E mai mult un „joc" de-a viaţa, însă trist, plin de melancolie în ceremonialul său, mereu acelaşi. Dar mult mai comod şi oricum mai cinstit, sau cel puţin aşa li se pare, decît alt „joc" oripilant — războiul. De aceea, Andrei a şi dezertat, s-a sustras unor stări



Scanned with OKEN Scanner

de fapte la care nu vrea să consimtă și pe care nici nu s-a străduit să le înțeleagă. El s-a zăvorît într-o lume a lui, stăpîn peste un imperiu al armoniilor dominate de acordurile maiestuoase, divine ale muzicii lui Bach. E un om pur, candid în fața vieții, ascultînd cu devoțiune doar porunca destinului său de artist, impenetrabil și la dragostea ce freamătă în sufletul Adei. Muzica e tărîmul său, pasiunea unică, subjugantă. Cîndva, va da probabil strălucite recitaluri și așteptarea aceasta îl îmbată cu dulci fiori. E introspecția unui mare orgolios, îndrăgostit fanatic de arta sa, pe care o iubește în și pentru sine. Nu pentru a dărui, pentru a împărtăși și altora tulburătoarele sale revelații. Or, dacă ignoră, cu o anume morgă, publicul, „acest zid dușmănos și necunoscut", politica i se pare cu atît mai mult dezonorantă, trivială. Reflex tipic al intelectualului retras într-un turn de ivoriu.

Și piesa lui T. Popovici, de un tezism infuz, încearcă să dovedească, după cum viața însăși, cu prisos de năpaste, a făcut-o, că apolitismul e o erezie primejdioasă, cu nenorocite consecințe. Într-o zi (sau seară), pe neașteptate, războiul năvălește și în locuința-ascunzătoare. Sînt uniforme sinistre de fasciști : întîi Oberleutnant Knapp, apoi un rudimentar Cavaler al „Crucii de fier", arborînd înfumurarea „supraomului", dar răcnind dezarticulat și subuman, gata să ucidă cu un surîs inocent, copilăresc. E un produs monstruos al „filozofiei" naziste ; li s-a alăturat firește Legionarul, agresiv, grosolan, mormăind sloganuri despre „cruce" și „lege" cu glasul cavernos. Dar profesorul de filozofie Knapp nu pare a fi asemeni acestor brute. Dimpotrivă, el se lansează cu pedanterie într-o discuție abstractă (despre metafizică, despre Kant și Hegel, despre rațiunea germană), în fine, se lasă transportat de sonurile celeste ale *Passacagliei* lui Bach. Între acest stilat ofițer și Andrei, în temeiul unor concepții oarecum convergente asupra elitelor spirituale, ca și a unei înțelegeri idealiste asupra finalității artei, pare că s-a închegat „eterna înțelegere subterană între intelectuali" !... Dar masca prietenoasă, plină de amenitate, va cădea îndată ce Andrei, naiv cum e și încrezător, începe să se destăinuie, recunoscînd că el nu a fost pe front, deci n-a ucis vreodată — precum Knapp, în care ies acum la iveală dezgustătoare trăsături modelate de o anumită educație și intensificate de

război. Subtilul meloman, cugetătorul emancipat asistă indiferent la mutilarea lui Andrei, căruia cei doi însoțitori îi sfărîmă degetele, cu un cleşte, să nu mai poată cînta. Şi sfărîmîndu-i viața, căci pentru Andrei a trăi întru artă fusese unica bucurie. În agonia lui — ne reamintește piesa —, în convulsiile ce anunță apropiatul sfîrşit, fascismul ar strivi în urmă-i orice icoană de frumusețe. Şi iată că, dacă Andrei a evitat războiul, războiul nu l-a ocolit. O dizarmonie esențială, o violență oarbă a iraționalului, o pervertire şi o prigoană a luminii... Supliciul pianistului era un deznodămînt greu de evitat. Căci îndeobşte „victima e de obicei ăla care nu face nimic". O spune verde, fără ocolişuri, Mihai, comunistul, acela care în piesă e menit să fie argumentul viu al bunului simț şi al rațiunii, în perspectiva unui timp auroral. Tînărul simpatic, deschis, prietenos, în care se întruchipează — fără multe poncife, dar nu prea consistent — „farmecul acesta tînăr şi sălbatic al începutului", e mesagerul lumii noi. Mai mult o voce decît un personaj. Andrei, infirm, cu visurile spulberate, copleşit nu atît de suferință cît de deznădejde, într-un dezechilibru foarte grav, va primi de la acest Mihai o lecție aspră dar cald tovărăşească de curaj în fața vieții, ca şi imboldul de a lupta cu propria neputință, de a se vindeca de disperarea lui ce pare fără speranță printr-o nouă încredere, nu doar în sine dar şi în cei din jur, în semeni. E, în aceste îndemnuri, un fel de mistică a cuvîntului, ca şi a soluției combative, care nu prea țin seama, în ardoarea pledoariei, de firea adîncă a fiecăruia, cu reacțiile neprevăzute şi imponderabilele sufleteşti. Dar, decît o consolare fără rost, era de preferat acest energic şi dinamizant apel. Şi, întrucît procesul său de regenerare morală nu întîrzie, Andrei „porneşte spre destinul lui". Drama intelectualului, în *Passacaglia*, a fost aceea a izolării.

În *Puterea şi Adevărul* această dramă, eufemistic spus, este a neînțelegerii. Piesa evocă, într-un montaj caleidoscopic, alternînd episoade din trecut cu altele, de mai tîrziu, atmosfera unor ani tulburi şi eroici deopotrivă. După o perioadă de grea ilegalitate, un mănunchi de tovarăşi, şi mulți asemeni lor, comuniști pînă în ultima fibră a ființei, s-au angajat cu entuziasmul nestăvilit al tinereții şi al oricărui început să zidească societatea nouă la care visase un Mihai (din *Passacaglia*), pe care o întrevăzuseră şi o gîndeau şi ei,

în beciurile Siguranței. Vremurile acelea deșteaptă acum îndoieli, ca mai tot ce ține de trecut, nostalgii pentru ceea ce fusese patimă frumoasă a luptei și aventură plină de riscuri a unei idei care trebuia să învingă. Dar printre toate aceste bărbătești rememorări trece și cîte o înfiorare... Adunați iarăși laolaltă după ani de răzlețire, vechii camarazi, ale căror destine se împletiseră odinioară, participă, cu sentimente diverse, la un joc capricios al memoriei. Ei încearcă să realcătuiască din crîmpeie la început disparate (trebuie spus că numeroasele retrospecții, „flash-back"-urile fragmentează piesa, aservită unei modalități ca și cinematografice), întîmplări ce s-au întipărit adînc, dar nu aidoma, în cugetul fiecăruia. Nu e deloc o evocare surîzătoare, senină, ci mai curînd ceva ce începe să semene a proces, uneori încordat la culme, răscolind fapte care — retrăite acum și regîndite — semnifică altfel, într-o altă lumină. Procesul trecutului... Iar în această controversă tăioasă, fără menajamente, cu izbucniri pătimașe, amestec de tandrețe și adversitate, din care nu lipsesc triste recriminări, o întrebare rostită cu uimire dureroasă revine: „Cum se poate?" Cum a fost posibil ca acești oameni, solidarizați prin același crez și același ideal, să se despartă la un moment dat, să se înfrunte ca niște dușmani, iar unul dintre ei, inginerul Petrescu (numit astfel cu intenție), să fie arestat și învinuit ca trădător?... De unde să fi purces acest întristător lanț de erori — a cui a fost greșeala? Cu precauție și cu un simț al relativității, scriitorul nu-și reprimă personajele printr-un canon al adevărului, nu urmărește să împartă, el, dreptatea. Cu atît mai mult cu cît, probabil de bună credință, chiar dacă umbrită de îndoială, fiecare participant la insolitul simpozion mai socotește încă și acum că de partea sa a fost, întotdeauna, *adevărul*.

E, mai întîi, Pavel Stoian, un om puternic, ce nu se lasă așa ușor doborît de boala neiertătoare care-l macină, o fire temperamentală, colerică, subjugînd cu personalitatea lui, din care nu lipsește o tendință dominatoare. Într-o etapă anume, cînd în țară forțele ostile socialismului erau încă active și cînd, mai mult decît orice, era nevoie de promptitudine, fermitate, de o mînă forte, nesovăitoare, lui i s-a încredințat *puterea* — era, desigur, cel mai indicat. Prin noianul de împrejurări potrivnice, el se silise cu încăpățînare să răzbească,

spre a dovedi, oricui se îndoia, că puterea se găsește pentru totdeauna în mîini bune, pricepute. Ca pe un vas în vreme de furtună, comenzile sînt date energic, răstit, iar toți ceilalți, într-o disciplină strictă și necîrtitoare, trebuie să se supună, convinși că numai astfel se poate ajunge cu bine la liman. Înfierbîntarea nu lasă loc și pentru chibzuiala limpede. Adevărul nu mai este dedus, extras ca firicelul de uraniu din realitatea însăși. Ci formulat aprioric, apodictic, în lozinci însuflețitoare care se transformă în niște formule magice prin care multe par să se rezolve de la sine. Prin fascinația cuvîntului, cu forța lui de sugestionare, ca și prin promisiunile exaltante pe care le conțin, aceste refrene devin sacrosancte, tiranice, realitatea fiind aceea care ar urma să li se supună, obedientă. Într-un astfel de mecanism perturbat absurdul se furișează lesne, iar adevărul nu se mai distinge cu ușurință de neadevăr. Opoziția hotărîtă a lui Petrescu în problema deschiderii șantierului îl înfurie pe Stoian. „Condiții obiective" ? Ele nu pot avea nici o însemnătate în fața necesității de a construi. Acesta era imperativul epocii, pe care Petrescu, om de știință prea puțin sedus de vorbe, l-a înțeles altfel decît Stoian. Obiecțiile sale, juste în esență și în detaliu, nu sînt firește „constructive" și, în efortul general de construcție, în zorul ce îi cuprinsese pe mulți, explicațiile sale capătă o nuanță curioasă, iar lipsa lui de entuziasm în fața unei inițiative sortite probabil eșecului e privită chiorîș, cu prepuielnică ostilitate, de niște minți înfierbîntate și, printr-o ingratitudine a firii, evident nereceptive. E acuzat fățiș de defetism, de sabotaj și — o altă enormitate a suspiciunii — de spionaj, hărțuit în interminabile ședințe de „prelucrare", premeditate după tipic, cu evidentă rea credință. Aproape totul în aceste adunări este, voit sau nu, denaturat, e o atmosferă de „pîndă", de neîncredere răbufnind în amenințări de genul : „o să discutăm în altă parte !" Element „dușmănos" deci, inginerul Petrescu, și — circumstanță agravantă — intelectual șovăielnic pe deasupra, se dovedește încă mai dubios prin faptul că primește reviste științifice din străinătate ! Așadar omul, fără doar și poate, e un „cosmopolit" nărăvit, și cu atît mai primejdios !... O epocă, în relieful ei plin de asperități, se încheagă subteran în piesa lui T. Popovici, care lasă înadins impresia că ar mai fi multe de spus. Dar și curajul își are temperanța lui...



Scanned with OKEN Scanner

*Puterea*, cu seducția ei primejdioasă, dar irezistibilă, e un motiv care, în registre diferite (etic, psihologic ; chiar patologic), a pătruns în substanța dramelor istorice îndeosebi : Horia Lovinescu (*Petru Rareș ;* dar și *Omul care și-a pierdut omenia*), Paul Anghel (*Viteazul*) ș.a. Titus Popovici nu e atras de modul eseistic. El are o scriitură exactă, preponderent denotativă, de claritate logică și cu o tensiune a ideii care vrea să smulgă, în focul controversei, adevăruri penetrante și inconfortabile.

Cu Pavel Stoian, care nu e neapărat un personaj fictiv, s-a petrecut un fenomen de înstrăinare. Devotat unor idei mai mult sau mai puțin realiste, pe care le propagă credincios, fetișizant, pînă la autoiluzionare, legătura lui cu realitățile mai că se suspendă și prepotentul personaj, infatuat pînă la grandomanie, ajunge să ignore un factor esențial : oamenii care, cu toții, alcătuiesc de fapt partidul, forța lui ! Eroarea lui Stoian e aici. Orgolios și intratabil datorită vechilor sale merite, cu veleități dictatoriale care îi dau voluptatea aproape fizică a puterii, el începe să se cam confunde cu partidul. Adevărul său ar fi și al partidului — prin urmare infailibil. Orice altă opinie e o abatere de la „linie" (trasată de el însuși, de fapt) — deci dușmănoasă. Astfel se naște cultul personalității, în anumite răspîntii al istoriei. De aici pînă la rătăciri și samavolnicii nu-i cale lungă ; legătura cu oamenii se avariază grav. Tristețea este că în numele ideii de mai bine sînt aduse prejudicii unor oameni nevinovați. O asemenea nedreptate i s-a făcut lui Petru Petrescu, și altora asemeni lui : „Uite, Pavele... Nici interogatoriile de zi și de noapte, nici chinurile morale și fizice, nici senzația cumplitei nedreptăți, nu m-au durut atît, cît m-a durut faptul că tu ai putut să crezi despre mine că mi-am trădat patria". Depășit de viață, Pavel Stoian regretă multe lucruri, fără a-și înțelege fundamentala eroare : „ce s-a întîmplat a fost *necesar*, deci BINE !" Pe firul unui asemenea pseudoraționament, Olariu, colonelul de securitate, mersese încă mai departe : da, un om nevinovat poate fi sacrificat „dacă necesitățile politice o cer". Fanatismul, plus o bună doză de obtuzitate pot produce, chiar pe un fond de cinste sufletească, asemenea de necrezut efecte. Alt personaj zămislit de epocă este Manu. Spirit mărginit, el înțelege ordinea într-un sens îngust, cel puțin nedemocratic, alarmîndu-se în fața ini-

țiativei personale, a gîndirii, liniștindu-se numai atunci cînd totul se desfășoară conformist, fără abateri. „Caricatura socialismului", asupra căreia avertizase Duma, e schițată prin acest fidel discipol, lipsit de personalitate, al lui Pavel Stoian. Dogma, piază rea a adevărului, flagel al rațiunii, sucombă prin exacerbare.

Individualismului și cecității lui Stoian, convins că posedă monopolul certitudinilor, că el ar fi, de unul singur, „depozitarul adevărului", i se opune în piesă, ca un val de omenie, luciditatea vizionară a lui Duma. Crezul său este acela al unui comunist care ține pasul cu viața, cu istoria, mergînd chiar cu un pas înaintea ei. Socialismul, îi ripostează el lui Pavel Stoian într-una din violentele lor discuții, nu se poate construi atîta timp cît libertatea de a gîndi și de a spune adevărul ar fi privită ca subversivă și reprimată ca atare — încrederea și respectul față de om să fie temelia. Totul se cuvine înfăptuit „cu mîinile curate". E aici o criză de conștiință. Păcat că tîrzie, însă dătătoare de nădejdi. Duma n-a reușit să zădărnicească vreunul din actele nesăbuite care au făcut atît de mult rău. A fost însă o experiență de care el va trebui să știe să țină seama, pentru a preîntîmpina un alt calvar, cu impasul lui irațional. Dar, mai întîi, un gest ca și exorcizant : să fie denunțate, aduse la lumină relele unui trecut apropiat : „Pentru ca asemenea lucruri să nu se mai întîmple în acest partid și în această țară"... Pentru ca *adevărul* vieții să nu mai intre niciodată în conflict tragic cu *puterea* politică.

Puterea dramei politice a lui Titus Popovici stă, mai ales, în nevoia de adevăr.



Scanned with OKEN Scanner

DUMITRU SOLOMON

# Etic şi politic în teatrul „filozofic“

Cu sau fără mărturia lui Dumitru Solomon, trilogia sa ateniană e împînzită de filozofie. În cadenţa unei gîndiri străvechi pulsează liniştit o meditaţie asupra raporturilor esenţiale ale omului cu societatea, cu viaţa, cu propriul destin. *Socrate*, *Platon*, *Diogene cîinele* sînt aşadar parabole — ele tind să fie drame ale spiritului uman supus unor experienţe ce nu-s deloc irepetabile. Climatul, aici, e unul filozofic. Dar o filozofie care nici pentru acei voluptuoşi ai înţelepciunii nu fusese o aventură pură a ideii. Viaţa lor, dacă nu şi moartea, se confundă adesea cu filozofia lor, în măsura în care filozofia fu destinul însuşi al lui Socrate, Platon, Diogene.

...Cu o augustă seninătate îşi aşteaptă sfîrşitul Socrate, fermecînd pe cei ce îl asistă, şi vrăjiţi şi îndureraţi, cu viziuni ale preumblării sufletului pe celălalt tărîm, acolo unde, curăţat de tină, va să-şi aştepte reîntruparea. E mitul, eshatologic, depănat de Platon în *Fedon*, adevărat poem celebrînd, cu înfrigurarea unor adînci nelinişti, nemurirea (*Socrate*). Cufundat în contemplarea lumii lui de umbre, Platon e încercat de nostalgia unui absolut în care ideea, desfăcută de materie precum sufletul de trup, s-ar fi îngemănînd cu divinitatea (*Platon*). În fine, se iveşte şi vagabondul, extravagantul Diogene, cel căruia, cum se spunea pe atunci, „i-aduse faima toiagul, sumanul şi traiul sub stele“. Cam anapoda şi cu sumanul jerpelit, dar pizmuit de Alexandru cel Mare ; locatar nu atît al celebrului butoi, butoiul din Metroon, dar al unei utopii. Acest „cetăţean al universului“, mai mult iubit decît detestat de atenieni, căutînd cu lampa în plină zi un Om, dar izolîndu-se de oameni, e un captiv al ideii sale de libertate absolută (*Diogene cîinele*). Mai mult decît Socrate,



Scanned with OKEN Scanner

a cărui legendă dramaturgul e nevoit, pînă la un punct, să o urmeze, mai mult și decît Platon, interpretat mai liber, Diogene devine la Dumitru Solomon un *personaj*, întrupat firește din mit și din istorie, dar și desprins de ele pînă la reconvertire.

Altfel, ambianța vechii Atene e sugerată curat în trilogie. Cu limpezimea de cleștar a cerului, dar și cu patimile și interesele ce colcăie în cetate ; cu filozofii, huliți și admirați, purtîndu-și nimbul de înțelepciune prin *agora*, în prăvălii și piețe, ori în grădina lui Akademos. Și dialogurile, de un timbru eticist, sînt pardosite cu sentințe, replici aparținînd acelor gînditori sau numai atribuite lor. Amestecat printre meșteșugari, negustori sau poetaștri, cîteodată abstras sau, mai ales, în gîlceavă cu societatea, cugetătorul nu se poate sustrage rînduielilor vremii. Dar le poate pune sub semnul îndoielii, ca Socrate, poate încerca să le reformeze, ca Platon, cînd nu își bate joc de-a dreptul de orice norme, precum cinicul Diogene. Numai că *cetatea* toate acestea le digeră greu, ea nu prea pare ispitită să renunțe la inerțiile ei. De aici tulburarea, suspiciunea, represiunea drastică — gîndirea e aceea care le provoacă. Un filozof devine primejdios pentru regimurile abuzive. Ca un cufundător din Delos, ca să reluăm o metaforă a timpului, Socrate, desemnat de oracolul din Delfi drept cel mai înțelept dintre atenieni, iscodește întru aflarea tainei : adică a adevărului ; iar adevărurile nu pot să fie pe placul tuturor. El va fi, de aceea, cel dintîi filozof osîndit la moarte, *primul* gînditor înlăturat pentru vina de a fi încercat să afle niște adevăruri, mai mult, de a fi încercat să le „moșească" și în mintea celorlalți. Misologia e și ea veche de cînd lumea... Se spune că bătrînul Homer fusese condamnat la o amendă de nu știu cîte drahme, fiind socotit nebun. Socrate, însă, nu e bănuit de nebunie. Dimpotrivă, el trezește conștiințele din „somn". E incomod, și trebuie să dispară. Este numai un început al unor istorii triste care, în răstimpuri, s-au perpetuat. Miezul pieselor lui Dumitru Solomon este și etic și politic.

Legenda spune că Socrate a trecut în neființă ca un înțelept, pregătindu-se ca pentru un somn adînc sau, mai curînd, pentru o lungă călătorie. E ca un spectacol de o splendoare tristă, spre care omenirea a privit întruna cu un fel de reculegere și, cine știe, încercată de tainice nădejdi.



Scanned with OKEN Scanner

Socrate nu a lăsat nimic scris. Creaţia lui e, într-un fel, însăşi viaţa lui, pe care un asemenea sfîrşit era menit să o încunune. Dar acest basm frumos al morţii sale nu l-a sedus totuşi pe dramaturg. În piesă, în urma unui agitat colocviu lăuntric, Socrate descoperă abia în ultima clipă, cu un cutremur, că „moartea asta nu duce niciunde". Spaima de neant n-o mai poate îndepărta nici o filozofie. Şi la fel de rea ca spaima e pentru el îndoiala. Doar Socrate, în *dialogurile* lui Platon, predicase că viaţa e o pregătire pentru moarte, iar cel ce se răzvrăteşte înaintea sfîrşitului nu a fost un filo-sof, un iubitor de înţelepciune, ci de trup ; că sufletul nu-i risipit de suflarea vîntului, ci se purifică şi numai astfel poate accede la Idee, la cunoaştere, la adevăr. Dar Socrate, acesta din piesă, se înspăimîntă, se revoltă. Şi, deşi tîrziu, cînd totul e zadarnic, înţelege că s-a amăgit. În tîlcuire modernă, aceasta îi este drama. Evident, în trilogie... Să reţinem ideea aceasta, a amăgirii de sine — ea va reveni.

De „minciună" îl învinuieşte Diogene pe divinul Platon. Spiritul său practic, desigur, nu se împacă în nici un chip cu fantasmele aceluia, izvodite de o fantezie mai mult poetică. Şi tocmai poeţii au să fie izgoniţi de Platon din Republica lui ideală ! În fond, pentru aceeaşi învinuire : poezia minte. Imitaţie a imitaţiei, ea abate cugetul de la contemplarea esenţelor, a adevărului. Neaşteptat, divinul descinde din sfera lui de transcendenţe spre a se amesteca în lumea înveninată a politicii, nutrind ambiţii de reformator. Iluzia lui, cu totul demnă de un Platon, e însă amăgitoare, deşi, sau tocmai pentru că ea priveşte peste secole : raţiunea să se înfrăţească cu puterea. Prin urmare, sau filozofii să devină conducători, sau aceştia să prindă dragoste de înţelepciune. Viaţa, însă, cu descurajantă consecvenţă, are grijă să-l dezmintă pe visătorul Platon. Istoria îşi urmează cursul învolburat, nedornică de filozofie...

Moralist, dramaturgul zăboveşte asupra „lecţiei de adevăr" pe care gînditorul o primeşte de la viaţă. Pe chipul olimpian al lui Platon se desluşeşte o amărăciune. Stăpîn peste un regat de himere, omul abstract, cu nostalgia puterii reale, dar lipsit de simţul realităţii, îşi vede destrămat idealul politic. Nu i-ar rămîne decît să se retragă,

luciferic, în ţinuturile închipuirii sale. Cu un surîs de înţelegere şi de suverană resemnare...

Cît despre Diogene, acest „Socrate nebun", cum i-a spus Platon, e chiar sucit, e un bizar. Dincolo de exhibiţionism sau de o măreaţă şi rufoasă nesimţire, ce s-o fi ascunzînd sub purtările-i şocante, scandaloase ? O exasperare, poate. Contra lumii, dar şi împotriva sa. Diogene contestă, el sfidează, scăpărător de inteligenţă sau numai grosolan, negînd orînduiala socială, din care încearcă să se refugieze. E o întoarcere la natură, ale cărei porunci, se ştie, el le punea mai presus decît pe cele ale legii, ale convenţiilor obşteşti. Personajul emite replici, apoftegme, ce fac dintr-însul un fel de patron al contestatarilor de mai tîrziu, ca şi al acelor hippy, jegoşi şi abulici, idealişti în felul lor, întorcînd spatele civilizaţiei şi profesînd un naiv, înşelător crez : „faceţi dragoste, nu război !" Astfel, *Diogene cîinele* e compoziţia cea mai infidelă. Din anecdotica bogată, foarte colorată, asupra acestui hirsut cugetător, excentric dar nu original (ca filozof), trîndav şi obscen dar totuşi fascinant, D. Solomon a reţinut atît cît să nu-i abată scrierea de la morala ei. Diogene al său îşi înţelege falimentul ; căci nu există libertate în afara societăţii, şi e minciună acea iubire pentru Om întemeiată pe dispreţul oamenilor. Ca şi Socrate sau Platon, eroul e cuprins de îndoială, şi îndărătnicia sa, statornicia într-o idee anume, idee amăgitoare (laitmotiv !), se clatină. El se va reîntoarce, recunoscîndu-şi rătăcirea, către semeni. Din tripticul lui D. Solomon, cea mai „nefilosofică" piesă este *Diogene cîinele.*

Cu o migăloasă ţesătură aforistică, această dramaturgie statică, alunecînd uneori în sofistică uşoară, se susţine mai ales prin urzeala dialectică, aşa cum se şi potriveşte unor piese despre elocintele Socrate, cu maieutica lui scormonitoare, sau despre maestrul dialecticii, Platon. Dealtfel, Dumitru Solomon şi socoteşte teatrul o „stare dialectică". Cu o faţă spre trecut, cu o alta spre clipa de faţă, piesele sale întreţes adevăruri vechi cu altele, politice, etice sau filozofice, care ne privesc îndeaproape.



Scanned with OKEN Scanner

MARIN SORESCU

# O parabolă a condiţiei umane

O parabolă a condiţiei umane e, în instanţă filozofică, *Setea muntelui de sare*. Omul faţă în faţă cu destinul, claustrat într-o sferă mărginită de genuni, hărţuit ori potopit de adversităţi funeste, nădăjduind însă cu o sublimitate a iluziei şi, prin acest elan al credinţei, prin superba demnitate a conştiinţei de sine, împotrivindu-se într-o orgolioasă sfidare unor ameninţări ce par inexorabile. Şansa lui stă nu în negarea fatalităţii, ci în supunerea ei prin gînd lucid şi continuă făptuire. E o cale cu şovăieli şi eşecuri, cu deziluzii şi capcane, „limanul" putînd fi doar un miraj născut din perseverarea în eroare.

*Setea muntelui de sare*, aşadar, încorporează o trilogie (*Iona*, *Paracliserul*, *Matca*) a căutărilor, într-o proiecţie tridimensională a destinului, în spectru ontic. Desprins din mitul biblic, pescarul Iona e supus unui calvar enorm şi fără de sfîrşit. Închis în pîntecele chitului, el nu-şi acceptă osînda şi, ca o desfidere, îşi păstrează vitalitatea unui umor a cărui întărîtare este şi o expresie a unei dramatice dificultăţi. Dar sforţările lui, din neşansă în neşansă, sînt sisifice şi nimeni nu şi l-ar putea imagina pe Iona fericit. O ieşire definitivă nu pare să existe : alte şi alte „burţi", în înnebunitoare cercuri concentrice, îi apar în faţă ca într-un coşmar. E prizonier, pentru vecie... Omul, în ipostaza lui Iona, nu poate fi liber, forţe obscure îl împresoară, îl îngrădesc, sînt gata să-l strivească. E singur („Pe omenire o doare-n fund de moartea ta !") şi îngîndurat („Ne scapă mereu cîte ceva în viaţă, de aceea trebuie să ne naştem mereu"). — Cugetările ilustrează cît frusteţea „neaoşă", cît nebulozitatea, sofistică, a unor replici. — Dar Iona nu se înfricoşează şi nu renunţă.



Scanned with OKEN Scanner

„Veşnica mistuire“ nu-i va fi prohodul. El vrea să spargă „zidul“ şi disperata încercare o face cu ce-i cade la îndemînă sau, dacă nu — într-un recurs la poem —, atunci cu unghiile de la mîna dreaptă. Omul s-a răsculat împotriva condiţiei sale injuste. Şi dintr-odată e fulgerat de o iluminare: „E invers. Totul e invers. Dar nu mă las“. Limbajul sibilinic îşi are rafinamentul lui şiret; depinde numai cum îşi dozează obscurităţile. Ca să răzbească la „lumină“, Iona îşi spinteacă, sieşi, burta. Gest enigmatic, semnificînd nu un harachiri al înfrîngerii, ci o ieşire din derută, din labirintul erorii, o asumare a propriei existenţe — pe care omul se poate înstăpîni, eliberîndu-se, numai astfel, de înfricoşatele terori, oprindu-se din alunecarea spre un neant al lipsei de semnificaţii. El va fi singurul care dă seama de acest destin, stăpîn pe propria viaţă şi pe propria moarte. Nu *în afară*, unde sensurile par adesea vraişte, ci *în sine* caută Iona adevărul izbăvitor şi acel sens care să dea o coerenţă lumii înconjurătoare. Odiseea lui e, în miezul ei şi pînă la un punct, tragică, iar finalul în suspensie emană un efluviu de anxietate.

O experienţă ocultă se consumă în misterul tragic *Paracliserul*. Într-o catedrală de sugestie gotică, „ultima catedrală“, un paracliser uitat de lume, „ultimul paracliser“, afumă răbdător piatră după piatră. Pe fiecare lespede înnegrită parcă ar depune ceva din sufletul său. Înălţat pe schele, el năzuieşte spre înalt, către cheia bolţii, unde săgeata turlei îşi înfige ciocul în infinit. Printre speranţe şi îndoieli, rugăciuni şi lamentaţii, ajunge, migălind întruna la treaba-i de neînţeles, pînă aproape de vîrf. Dar schelele, în urmă-i, le prăvale „paznicul mut“ şi dintr-odată singuratecul ministrant pare să-l evoce pe Meşterul Manole. El rămîne suspendat, într-o serafimică plutire, susţinut de ardoarea-i mistică de a se uni, de a cunoaşte dumnezeirea, de a desfereca marele mister. O nebunie deşartă... Credinţa care-l îmboldise în opintirea lui excelsioristă, în trudnica ascensiune pe verticală, se năruie brusc, precum schelele. Revelaţia va fi insuportabilă: sub boltă nu este, sau nu mai e, *nimic*. După accesul de furibundă renegare, paracliserul apostat înţelege că nimeni altcineva nu sălăşluieşte acolo, sus. Nu-i decît el, e Omul. Sensul nu mai este de aflat în transcendent, ci în sine. *Iona* şi *Paracliserul*, aici, sînt în conexiune. Însă



Scanned with OKEN Scanner

gestului extrem al lui Iona îi răspunde în *Paracliserul* o soluție poematică. Paracliserul își aprinde veșmintele și astfel, în această ardere sacră, risipind tenebrele, el înnegrește mai departe bolta, ca să-și desăvîrșească opera, *ctitoria*. Martiriul lui se împletește — se încunună ? — printr-o autoimolare. Ca și Iona, Paracliserul e și biruitor, e și învins. „Lumina" spre care tînjesc aceste făpturi singure și rătăcitoare este, în fond, propria lor lumină. Și Iona și Paracliserul sînt bezmetici, adică fără *matcă*, iar sfîrșitul, cu îndoielnica lui luminescență, e un fel de apoteoză — poetică, nu filozofică — a eșecului. *Poemul* rezolvă în maniera sa dilemele *filozofiei*. Mai pătrunsă de mister e pătimirea din *Paracliserul*, fiorul metafizic din *Iona* avînd a se lupta cu o sudică locvacitate. Textul, cu pasaje pretențios cogitabunde („Facerea primului om a fost semnul decăderii totale și absolute a cerului"), nu evită accentele brutale („Să ne lași dracului în pace, Doamne !") sau invocațiile de-a dreptul obscure („Iamă-n coadă prin lumea ta infinită, ori măcar în luna cea din ureche"...), dar se densifică în cristale de poezie curat soresciană („În gura fiecărui mort se află o pîlnie prin care se toarnă mister în univers"...).

Cu *Matca*, ciclul se încheie. Dînd curs unui îndemn firesc, și poate ostenit de suișurile în abstract, scriitorul coboară acum lucrurile „mai pe pămînt", mai aproape. Întruchipările simbolice, dematerializate, bezmetice fac loc de astă dată unei femei în carne și oase — desigur, Femeia, „în exercițiul facerii", gravidă, cum s-ar spune, de simboluri („ideea de prunc" !), dar totodată o femeie obișnuită, însărcinată, așteptînd să nască. O cheamă Irina. Totul ar decurge normal, după buna rînduială, dacă, într-o zăludă rupere de cumpeni, baierele cerului nu s-ar desface, prăvălind potop de ape. Viața se vede amenințată în înseși temeiurile ei de năvala necontenită a puhoaielor. Dar nici Irina, nici Moșul, tatăl ei, nu se pierd cu firea. Bătrînul își așteaptă sfîrșitul liniștit, împăcat cu datul sorții. Doar cu puțin înainte de a se săvîrși el are o teribilă, înspăimîntătoare halucinație. Mai mult decît senzația de prăbușire definitivă în gol, este o delirantă viziune a nimicniciei celor omenești, supuse veșnic monstruoasei batjocuri : cei ce cad în moarte sînt „saci zvîrliți pe fereastră dintr-o magazie în alta. Dintr-o lume în-



Scanned with OKEN Scanner

tr-alta..." Moartea Moşului coincide cu naşterea pruncului şi Irina are dese confuzii între cei doi (confuzii complicate cu tulburi amintiri din „burta mamii" — stridentă aplicaţie psihanalitică), de parcă ea l-ar fi născut pe bătrîn ! Ceea ce vrea să ilustreze ideea de continuitate.

Deci, toate se leagă, şirul se reface... Pe capacul sicriului de stejar ce pluteşte ca o arcă e depus, ferit de ape, cel abia născut. Din tării ploaia curge neîntrerupt şi apa creşte, dar viaţa, încă o dată, a învins. E altceva decît negaţia, extremă, din *Iona* şi *Paracliserul*. Irina, femeia, restabileşte rînduiala. A fost menirea, e *ctitoria* ei („am durat acest sfînt copil"). Irina nu se reazemă pe nădejdea în divinitate (ca Paracliserul), tăria ei stă în încrederea, de o calmă fermitate, în ordinea naturală a lucrurilor. Viaţa, prin veşnica zămislire (iar nu „veşnica mistuire" a lui Iona), nu poate să nu biruie. De aceea, „o femeie rîde de potop, ţinîndu-se cu mîinile de burtă", glosează Marin Sorescu într-o exprimare riscată. Puţin îi pasă de absurd şi de singurătate, de moarte. Ea simte, cu o emoţie care ar putea să-i explice emfaza, o imensă datorie („Există o solidaritate a lucrurilor începute, care trebuiesc duse pînă la capăt... Solidaritatea lucrurilor gravide"...). Dînd naştere, salvgardînd „ideea de prunc" (iarăşi, formularea abstractă e mai anevoioasă ; dealtfel partitura Moşului, cu savorile ei olteneşti, e cea mai vie şi mustoasă şi faptul nu poate fi întîmplător), ea izbîndeşte în numele Vieţii. Rezistenţa ei vine dintr-o credinţă, nu filozofică, ci instinctivă, în triumful vieţii asupra morţii, al solidarităţii umane asupra singurătăţii. Absurdul ce o împresoară e o fantoşă neputincioasă. Jertfa Irinei nu va fi o înfrîngere. Prin naşterea unui prunc ea asigură o perpetuitate, dincolo de orice calamităţi, de încercările dure care se pot ivi.

Scriitorul, care socoteşte baladele populare ca pe nişte tragedii în fond (*Teoria sferelor de influenţă*), distilează esenţe folclorice (din descîntece, eresuri), într-o retortă cu multe gradaţii. E o înlănţuire de real şi simbolic, de terestru şi de metafizic, de ironie şi dramă. Sensuri mari împodobesc arborele alegoric, în care însă sevele nu urcă întotdeauna din sufletul adînc al autorului. De aici şi acele rarefieri, sub cupola de esenţe şi abstracţiuni, cînd nici răzvrătirile, nici fiorul de nebunie pe care le presupune aventura spirituală, existenţială



Scanned with OKEN Scanner

a simbolicelor întruchipări nu sînt cu adevărat răscolitoare şi nici măcar susţinute printr-o forţă reală a replicii. Gesticulaţia apare atunci suspectă de mimetism, ceea ce poate fi o impresie dată şi de distorsiunile stilistice. Limbajul, care nu e al unui spontan, îşi pierde şi îşi regăseşte matca, el funcţionînd nu fără crize. Un simptom ar fi mixturile silnice de noţiuni sau de cuvinte frapante, plastice, însă mai rar revelatorii („Uite, ţîţa, şi uite cosmosul"), precum şi, adiacent, înclinaţia spre paronimii jucăuşe („Muierile astea lehuze îşi cam pierd şirul" — „Pentru că ele refac şirul..."), cu amuzamente copilăreşti („necaz... fără preaviz în vis" ; „Noroc că nu transpir, ar creşte potopul...," ; „Vorbeşti de lup... şi el cîntă" ş.a.m.d.). Sînt situaţii în care limbajul carnavalesc acoperă cu totul ideea, făcînd-o insesizabilă. Un irepresibil spirit de farsă caută să intre în alianţă cu tragicul şi fuziunea e neîndoielnic incitantă. Alteori, deconectarea este de o flagrantă neadecvare şi nu fiindcă umorul nu s-ar potrivi cu tragicul, ci fiindcă umorul nu-i tocmai profund. Unele creionări din interpretarea metaforică pe care scriitorul o face scrierii sale (e vorba de *Matca*) par ţîşnite, fără voie, dintr-un coşmar goyesc : „Are o tîmplă în burtă. Are doi ochi în burtă. Are două urechi în burdihanu-i cît un coviltir de cer, care trag cu urechea". Dar pasaje întregi sînt de poem, de cea mai pură esenţă („Ştii, după două mii de ani oasele încep să-nmugurească... e extraordinar !... Vezi oase verzi... Poate că pădurile toate nu sînt decît mari osuare care au cîteva milenii în spinare"). Lirismul e mai intens şi mai adevărat în dramele lui Sorescu decît în poezia lui.

„Viziunea dramatică" *Pluta meduzei* e o parabolă piezişă — din voluptate ludică, dar şi printr-o tactică inventivă a disimulării. De aici o lectură oarecum dificilă, mai ales că textul nu-i lipsit de opacităţi şi de acel inconfort pe care îl creează fie stăruinţa în paradox, fie folosirea necontrolată a resurselor convenţiei. O anume transparenţă e de lipsă chiar unui limbaj esopic.

Sugestia unui înfricoşător naufragiu, care succede unei catastrofe şi prevesteşte poate ultimul cataclism, se proiectează într-un decor fantasmagoric, unde grotescul, reflex al inautenticităţii, indică fundătura unei ireversibile pervertiri. Inşii (aşa se numesc făpturile din piesă : Insul I, Insul II ş.a.m.d.) care se agită de ici colo fără nici un rost, marionete nenorocite



Scanned with OKEN Scanner

ale unei puteri nedefinite, ale unei voințe de dominație care i-a dezindividualizat, sînt rămășițele denaturate ale unei umanități care n-a știut să se ferească de excesele ce au împins-o spre dezastru. O lume sortită pieirii prin sine. Totuși, dintr-un vag instinct al supraviețuirii, ceata de mameluci își încearcă ultimele șanse, părelnice sau nu, care îi vor mai fi rămas. De fapt, profitînd de o comodă lașitate, de un deplorabil conformism, de o umilă neputință, vechea mistificare continuă, încurajată de aceeași nevolnică inerție; ba chiar, deprinsă să creadă orice i s-ar spune, această umanitate reminiscentă care s-a lepădat de orgoliul rațiunii consimte cu eternul entuziasm gregar să fie dusă cu vorba, orbecăind astfel spre nicăieri. Este și o pedeapsă a naturii ultragiate, dar nu mai puțin — într-o altă grilă de lectură — efectul unor injoncțiuni totalitare. Himera unui bine abstract, atunci cînd nu generează delirul menit să fanatizeze pe cei ce se lasă subjugați de emanația forței și de o mistică precară a cuvintelor, duce și ea la o ruptură, la o anomalie. În ce fel? Punînd în paranteză viața adevărată, în devenirea ei, cu trăirile deloc abstracte ale fiecăruia. O experiență eronată („Cică la ultima numărătoare s-a văzut că prea mulți oameni au suferit de pe urma experiențelor greșite, promovate de Te"), în acest sistem dereglat de raporturi, nu ajunge să fie prilej de învățăminte („Noi nu greșim niciodată, înțelegeți?", articulează apăsat, ca să se știe, Fotograful), ci antrenează noi silnicii, sau neadevăruri, sau nechibzuințe. O represiune încă difuză se instituie, pentru a se preîntîmpina eventualele dezordini sau pentru a acoperi murmurul potrivnic. Frica, trădarea, suspiciunea (Te este un „prinț al suspiciunii") nu sînt, în acest context, decît reacții tulburi de adaptare, în vreme ce gîndirea vie e dezintegrată printr-un măciniș de cuvinte moarte. Încă o contrafacere, premisă a unor tragice, dacă nu derizorii alienări.

Mitul științei, noua zeitate a evului rațiunii, e acela care pricinuiește, prin absolutizarea pripită și trufașă a tehnicii, un esențial dezechilibru, căci natura trădată se răzbună întotdeauna. O calamitate spre care omenirea nepăsătoare se precipită cu o magnifică mai întîi, apoi din ce în ce mai vinovată inconștiență — avertisment subînțeles al piesei. Iar șansele de rezolvare a crizei pe care unii o stîrnesc și alții o acceptă se tot restrîng, se micșorează. „Nimeni nu se mai



Scanned with OKEN Scanner

poate duce nicăieri" — e un adevăr, dar nu încă o fatalitate. Undeva în tăriile albastre, obnubilat și înstrăinat, mai „există cer". Dar — se ridică împotriva unei demagogii inepte Cățărătorul, purtătorul simbolic al lucidității și al speranței — „de ce să zburăm, cînd n-avem orizont ?" Elanurile suitoare, în piesă, sînt ca o parodie a strădaniilor lui Sisif, un eșec nu dramatic, ci ilar. Cu mijloace jalnic improvizate — pentru a se evita risipa ! —, cu o rachetă de aberantă încropeală, cu un balon peticit, cîțiva inși care execută și cîțiva băgători de seamă care chipurile îi dirijează pregătesc „asaltul cerului". Pe o plută șubredă, spre idealul care-i persecută... O aspirație, altfel, firească, profund omenească, dar în împrejurarea dată nu mai mult decît o tristă (sau veselă ?) mascaradă. Dar care-i țelul pentru care se face atîta tevatură ? Fabula soresciană ne spune că ar fi, într-o caraghioasă tentativă, saltul izbăvitor pe creanga unui copac — alt simbol care domină scena cu arborescența lui —, la adăpost de intemperii, de „viscolul" care va să vină. Pare imposibil deocamdată, dar o speranță rămîne întotdeauna și, cu toată spaima și neîncrederea care îl încearcă, acest privilegiat al alegoriei care e Cățărătorul nu poate crede că totul e pierdut. O alegorie, așadar, și politică și filozofică, fantastă și bufonă, dramatică și strengară, străfulgerată de lirism.

*Există nervi* e o improvizație burlescă, în iuți, alunecoase aluzii și travestiri semantice, ca o partidă dezinvoltă de umor absurd. În limbajul deviat, cît malițios — cît șugubăț, în divagații și sporovăieli care își rostogolesc cuvintele ca o roată de bîlci, se găsește cifrul unor dificultăți care nu țin numai de un blocaj al comunicării. Releele perturbate scot la iveală descumpănirile individului agresat de circumstanțe care îl covîrșesc și îi depășesc puterea de înțelegere. Ba o neliniște, ba o teamă obscură sau o incertitudine, sub presiuni ce se exercită asupra-i „dimineața, la prînz și seara" (e varianta de titlu a piesei *A treia țeapă*), toate acestea ajung să răvășească niște repere („golirea de tot ce s-a acumulat, de tot ce a însemnat ceva"), inaugurînd o eră a confuziei și a suspiciunii. Între esență și aparență se produce o fluctuație aiuritoare, o decădere a sensurilor în nonsens. Se alunecă astfel, fără putință de oprire, într-un relativism care nu se rezolvă decît prin „autosugestie" — replică în cele din urmă conformistă la felurite „sugestii" care nu suportă și nu îngăduie riposta



Scanned with OKEN Scanner

coerentă a raţiunii. Această acomodare la iraţional este un fel de conjurare a incertitudinii şi stigmatul ei e despersonalizarea. Deposedaţi de trăirile proprii, de gîndirea care-i defineşte şi, cu o perfidă generozitate, eliberaţi de „nervi", cei împinşi în acest vid al semnificaţiilor pot deveni uşor maniabili, simple măşti sau instrumente ale înseşi constrîngerii. Un fenomen în definitiv în logica („logica de fier", se spune în piesă) sistemului anapoda care-i buimăceşte pentru a-i stăpîni.

La fel ca *Pluta meduzei*, şi *Există nervi* aduce o ofrandă calamburului. Dacă anumite replici îşi au nervurile lor satirice, polemice („Totul de la om că mai mult nu se poate" ; „într-adevăr, binele a intrat în orice casă"), alteori umorul însuşi intră în eclipsă („Ni se pretinde pielea ursului din pădurea vieneză" ; „să n-ai o albină a ta în vremurile astea de încordare internaţională" ; „de la sugestie la autosugestie şi de aici, înapoi la sugestie"), într-un calamandros de glume şi poznaşe cimilituri.

Comedia, dacă e o comedie, se reabilitează prin virtuozitatea parodică, prin sarcasme (care se exercită şi în gol) şi prin ironizarea dinlăuntru a unor poncife, în fine, prin dialogurile „de-a-ndoaselea" (expresie din piesă), cu sau fără schepsis. Tehnica, şarjată, e de a frînge un înţeles în cioburi, realcătuite apoi ca în joacă într-un mozaic menit să dea perplexităţi înainte de a da de gîndit, recurgînd la scandalul logic şi dezarticularea, deliberat trăsnită, a discursului. *Există nervi*, piesă excentrică în felul ei, semnalează caustic o „nevroză" — o stare de degringoladă — care, sub vorba hîtră sau rictusul sarcastic, nu face decît să confirme că, oricît ar fi de incomod, există nervi !... Altfel, piesa — exerciţiu de teatru absurd — are totuşi un rang subaltern în creaţia dramatică a lui Marin Sorescu.

## Lirism şi faceţie—paradoxele fanteziei

În opera dramatică a lui Marin Sorescu, dincolo de răsfăţul ludic şi de capriciul potcaş al fanteziei, frapează coerenţa relaţiilor interioare. În *Setea muntelui de sare*, construcţie



Scanned with OKEN Scanner

de ambiție filozofică, bolta care desăvîrșește „ctitoria" înălțată în căutări înfrigurate, uneori zănatice (*Iona*, *Paracliserul*), e scăldată în diafane lumini aurorale (*Matca*). Parabola căutării de sens se împlinește apoteotic, în icoană și poematică și biblică a femeii cu pruncul, într-o glorie a forțelor eterne ale vieții. Evoluția, în prima trilogie soresciană, se produce, dintr-un lăcaș de mister laic și respirație mitopoetică, spre un spațiu invadat de mai multă concretețe, în care viața, în cumpănă cu neființa, își recuperează înțelesurile ei firești. Odată depășite „capcanele metafizice" (cum le numește scriitorul), meditația se lasă tentată să tatoneze și alte înfățișări ale realului. Ale realului de odinioară, cu alt cuvînt ale istoriei. Și textul și contextul se preschimbă, însuflețite de o mișcare vie, policromă, cu un abur fantastic destrămat de gesticulația imprevizibilă. Istoria e livrată parcă serios — parcă în șagă, într-o formulă în care dramatic și burlesc, arhaic și modern, rustic și cărturăresc se aliază, amalgam pitoresc și subtil ambiguu deopotrivă, limbaj care își secretează propria parodie.

Cu piesele *Răceala* și *A treia țeapă* (ordinea s-ar cuveni inversată), Marin Sorescu își inaugurează s-ar părea o nouă trilogie, inspirată deocamdată din epoca și mai ales de personalitatea contradictorie, enigmatică a unui Vlad Țepeș care, în legende și istorisiri terifiante, poartă trena sanguinolentă a unui fantasmagoric Dracula. Personajul, generînd terori secrete, fascinează într-adevăr, aidoma multor personagii nelămurite din galeria istoriei universale. În fizionomia lui, pe care încă Hasdeu încercase s-o descifreze (cu uneltele nesigure ale „fiziognomoniei"), joacă reflexele unui crud — sau vizionar — fanatism, o decizie iute, tăioasă i se citește pe chipul cu agerimi care nu prevestesc nimic bun. Acest om care ia într-o clipită hotărîri de un eroism stupefiant poate porunci cînd nu te aștepți teribila săvîrșire, de un fast macabru, a supliciului ce i-a adus și faima rea. Sînt ipostaze care nu se exclud, ascunzînd însă adevăratul chip lăuntric al impenetrabilului domnitor. Disimulare în consens cu istoria care, cu urzelile ei încurcate, s-ar asemăna — ceea ce dramaturgii dintotdeauna au înțeles prea bine — cu un joc de măști, cu substrat nu totdeauna lesne de dedus. Între luciditate și nebunie, între furia punitivă și voința de a face bine un filigran începe să transpară, dar niciodată într-atît încît personajul să nu-și



Scanned with OKEN Scanner

păstreze o undă învolburată de mister, care rămîne să aparţină fiinţei lui adînci.

Pe un portativ care-i convine de minune, scriitorul propune o ipoteză dramatică ingenios imaginativă, gîndind în felul său un personaj şi o epocă, valorificînd „materialul" istoric în sens predominant estetic, tenta serioasă, subsidiar pasională neexcluzînd nuanţele reconfortante ale unui divertisment superior. Istoria se oferă astfel şi ca un spectacol în care solemnitatea rigidă sau patetismul tumultuos lasă locul unei asamblări de un fantezism baroc. Un comentariu singular, duhliu pînă la gratuitate şi hazos pînă la mascaradă, nastratinadă de soi oltenesc, grai mucalit, urzicător şi chiar buruienos, cu isteţimi parşive şi maliţii piezişe, mascînd anxietăţile şi teama prin grimasa şugubeaţă, deghizînd (sau diluînd) gravitatea sub umorul cînd sarcastic, cînd mai bufon. Întîmplările de altădată, dintr-un veac încruntat şi spasmodic, sînt repovestite sprinten, mucalit, dar şi cu o judecată cumpănită sub şiretenia ţărănească, într-un spirit care nu e nici de snoavă, nici de hagiografie, nici de baladă şi nici de bîlină, însă colectînd cîte ceva din toate în maniera inimitabil soresciană, în care poezia şi ironia fac casă bună. Limbaj miezos şi hîtru, de ins hîrşit prin toate ale vieţii, şi bune şi mai rele, deprins cu nevoile şi suferinţa, care glumeşte cînd supărarea nu-i dă pace, se apără de necazuri cu o vorbă de duh, face adică, spus neted româneşte, haz de necaz. „Dacă nici istoria n-o fi avînd humor..." (*Răceala*) este, indiferent cine o spune în piesă, o replică deloc întîmplătoare, în care nu atît „humorul" istoriei (despre care mai bine să nu vorbim) se vede pus în cauză, cît se desluşeşte natura proprie acestor tragicomedii. Vorbirea alunecoasă, „cu două tăişuri", în doi peri, caustic sau resemnat sentenţioasă, nu-i decît o formă de inserare într-o realitate ostilă şi năpădită de un neguros neprevăzut, expresie a unui mod de a fi care s-a exersat îndelung în a „îmblînzi" astfel, cu surîs amar, tristeţile şi durerea. Moartea chiar se petrece după rînduieli ca ale vieţii de fiecare zi. Într-un timp de nestatornicii, în acest suflet românesc greu încercat stă temelia dăinuirii („Noi cu omenia ne-am ţinut şi ne ţinem" — *Răceala*). Iar viaţa, cu toate ale ei, decurge în cicluri pe care firea însăşi le veghează. Flăcăi şi fete se iubesc, sub zarea pîrjolită de năvăliri, apoi flăcăii merg la oaste, se duc să moară puţin,



Scanned with OKEN Scanner

în timp ce fetele (simbolul „mătcii") rămîn să-şi zămislească pruncii, asigurînd o neîntreruptă continuitate. Iar moartea se întîmplă tulburător de simplu, arghezian de firesc — e ca o simplă „răceală", ca o împăienjenitoare oboseală, ca un somn („Venea acasă din război, se culca şi murea"... — *Răceala*).

Dacă urgii care nu se mai sfîrşesc primejduiesc orice întemeieri, oamenii aceştia viscoliţi de istorie şi-au făurit un suflet care face cît o cetate. O cetate vie, cea dintîi care se iveşte în calea invadatorilor, împotrivindu-se forţei arogante prin indestructibilă temeinicie. Alte şi alte asemenea cetăţi se ridică sub privirile uimite, apoi injectate şi iarăşi nedumerite ale lui Mahomed al II-lea, risipindu-i ifosele de trufaş cuceritor. Logica forţei îşi pierde noima şi superbia, contracarată de isteţimile şi de imaginaţia unei defensive deconcertante. Dincoace de Dunăre se întîlneşte un relief plin de surprize, unde real şi fabulos par să coexiste (nu s-a vorbit de fenomenul continuităţii ca de un „miracol" şi o „enigmă istorică" ?), unde „nălucile valahilor" şi umbrele „cetăţilor îngropate" din vechime dau un freamăt ameninţător peisajului pustiit. Din „rădăcinile secrete" sădite pretutindeni creşte un „zid de apărare" de-a curmezişul poftelor nesăţioase de cuceriri.

Prezenţă suverană în *A treia ţeapă*, Vlad Ţepeş, în *Răceala*, nici nu se arată şi această amînare la nesfîrşit a apariţiei lui e un triumf al sugestiei alegorice. Îl simţi ca pe un duh al locurilor, o zeitate tutelară, o legendă vie. Absent, pare a fi totuşi peste tot, în temerile sau stuporile lui Mahomed şi ale oştenilor săi, dar mai cu seamă în cugetul mulţimii, bărbaţi şi femei cu ale căror aspiraţii şi mod de a gîndi s-a identificat ; Ţepeş este un simbol multiplu, o proiecţie abstractă a unui personaj colectiv. În arhitectonica metaforică a piesei procedeul de predilecţie este contrastul, pe ici pe colo cam grosier, de şarjă deşucheată. De o parte tabăra turcească, şi acea anexă jalnică a „curţii bizantine" purtată într-o cuşcă (metaforă ilariantă sugerînd efemeritatea imperiilor întemeiate prin samavolnicie şi anticipînd în bătaie de joc decăderea imperiului otoman însuşi). Batjocura crudă, zeflemeaua şi sarcasmul care o acoperă fac din suita sultanului un fel de caraghioasă păpuşărie, o lume de marionete cochetînd cu neantul. De cealaltă parte, simplitatea îngîndurată, în care se toarce şi un fir de baladă, a muntenilor, îşi are îndurerarea ei. Proiecţia în istorie a derizoriului („Pe unde-au trecut turcii,

vesela e toată țăndări" — *A treia țeapă*), precum și o varietate aparte de dramatism în răspăr (în *A treia țeapă* cei doi rezoneuri sînt un turc și un român trași fără nici o discriminare, sub aceeași aprigă sancțiune, în țeapă : ei vor fi „observatorii de sus ai vremii") dau o tonalitate specială — un fel de „rîsu-plînsu" — unor secvențe ale acestei scrieri.

Figura lui Vlad Țepeș din „tragedia populară" *A treia țeapă* (*Dimineața, la prînz și seara*) se multiplică, precum într-o sală de oglinzi. Destinul voievodului, preluat din istorie și din legendă, se restructurează în alegorie. De fapt, complexitatea piesei, cu împletitura ei de aluzii, de subtexte, este dată în primul rînd de mobilitatea contradicțiilor unei personalități atît de controversate. Țepeș își păstrează, ca personaj, dreptul la reacția neașteptată sau, de ce nu, ilogică. Este o optică — lucru mai rar în dramaturgia noastră — necanonică. În „dosarul" acestui caz, unde multe mărturii sînt nu doar potrivnice, ci și divergente, pot fi găsite neîndoielnic probe care să deslușească într-o măsură faptele șocante și inexplicabile ale neobișnuitului bărbat, în contratimp cu epoca lui. Geniul său ar fi — dacă e să forțăm interpretarea — unul făuritor, aliind deci clarviziunii o colosală voință de a înfăptui : „Pentru că nici o clipă nu vrem să lăsăm în drum ce-am început, ci să ducem lucrul pînă la capăt" (citat dintr-o scrisoare a lui Vlad Țepeș către Matei Corvin). Numai că împrejurările istorice și politice pun cu acuitate o problemă, aceea a timpului, mai ales că „toate erau de făcut". Lupta lui Țepeș va fi deci mai întîi o competiție cu timpul : pentru a sfîrși „tot binele început", pentru a reuși să-și apropie norodul și a se face înțeles. Timpul fiind însă parcimonios, domnitorul se vede nevoit să acționeze cu iuțeală și fără multă alegere, în soluții extreme. Violența lui, cumplită și periculoasă, ar putea fi și răbufnirea unui zbucium întreținut nu numai de demonii lăuntrici, ci și de cazna înfruntării inegale cu toate cîte îl încleștează. E un halucinat al iluziei, cu atît mai îndrăzneață cu cît realitatea se dovedește mai haină. În politica lui Țepeș o chestiune esențială este aceea a echilibrului. Nu-l va obține niciodată — din vina vremurilor sau și din propria vină. Pentru a se opune agresiunilor dinafară, el decide să facă mai întîi rezecția răului din preajmă. Și o va face cu sumbră grandoare, cu un fanatism al cruzimii — veacul însuși fiind sîngeros —,

înălțînd păduri de țepe, un decor halucinant menit să îngrozească pe dușmani și păcătoși deopotrivă. Dar o priveliște de care Țepeș însuși se lasă fascinat...

Cu intuiția aceasta a personajului, care are orgoliul de a-și păstra un adevăr al său, indescifrabil, Marin Sorescu își elaborează totuși piesa relaxat, cu detașare („Esteticul trebuie să învingă groaza din întîmplările demult consumate"..., spune undeva dramaturgul — *Personajele mele*, „Teatrul", 1974, 4), pe o claviatură în care ironia și seriozitatea, plăcerea anecdotică și profunzimea (reală ori nu) configurează un peisaj psihologic alternant, compozit, cu spectaculoase bizarerii. Mîniile sau încrîncenarea lui Țepeș se consumă rînd pe rînd, vrînd parcă să impresioneze prin libertatea proteică a spiritului, printr-o disponibilitate neîngrădită pentru un joc înalt sau ușuratic, oricum provocant, al inteligenței. Țepeș, atunci cînd nu cade în vulgarități sau în limbuție necontrolată, este un personaj inteligent. Un personaj cu toane, trecînd subit de la o stare la alta — necruțător, apoi mărinimos, de un calm înșelător sau dimpotrivă, posedat de furii distrugătoare. Ar mai fi de observat că Țepeș de multe ori își joacă aceste stări, el fiind (ca și autorul) un cerebral cu gustul înscenării parodice, al farsei cu tîlc. (Unele îngroșări vizează polemic oarecari cabotinisme ale teatrului istoric). Dar libertatea aceasta e împinsă și mai departe, pînă la gratuitate, pînă la liziera dintre firesc și nefiresc, unde își face loc și o nuanță de irațional. Așa se întîmplă în episodul, care își are însanitatea lui, al tragerii șobolanilor în țeapă, în temnița în care Țepeș zace de mai bine de zece ani împreună cu credinciosul sfetnic Papuc, pe care îl va ucide dealtfel, într-un acces furibund. O frază (înadins ?) derutantă nu explică și nici nu disculpă crîncena întîmplare : „Dar vremurile sînt cumplite, și pe cine să-ți ascuți mînia, dacă nu pe ai tăi ?!" Sau : „Ai crezut că, băgînd groaza în ai tăi, se va speria și dușmanul". — Dar dacă acești „ai tăi" n-au nici o vină ?... Însă nu-i vorba numai de mînie. Ce să însemne oare diabolicul taifas cu victimele trase în țeapă, printre care domnitorul obișnuiește să ia masa cîteodată ? În piesă, scena nu are nimic demonic sau înfiorător, fiind rezolvată cu o vervă atît,ată, cu o aparent volubilă desfătare, în care însă o notă tulbure și cîteva întrebări prelungi persistă. Sadism de tiran ? Exercițiu nemăsurat al puterii ? Exorcizare a spaimei de moarte ? Presu-



Scanned with OKEN Scanner

punerile, motivările deviază în suave inocenţe (Ţepeş omoară, mărturiseşte el, odată, „din timiditate"), idealizînd cu intenţie („E un blajin care face pe fiorosul, din înţelepciune"). Dramaturgul lasă din cînd în cînd să treacă peste eroul său un văl, ascunzînd, apoi dezvăluind efigia unui mare însingurat, chinuit în vecernia vieţii de nevoia omenească de a se înţelege pe sine şi de a se face înţeles. „Jur că sînt nevinovat şi că totul a fost gîndit spre binele ţării". Sau, într-o imagistică sorescianǎ : „Am fost mereu cu gîndul la boltă... Cărămizile nu m-au înţeles întotdeauna". Martiriul suirii pe ţeapă, „a treia ţeapă" — simbol cristic —, înseamnă pentru Ţepeş o ispăşire şi o apoteoză. Mîntuirea lui se produce prin graţia poeziei : „Ţeapa mea are rădăcini în pămîntul acesta. Ea dă ramuri. Ramurile ţepei mele sînt braţele voastre. Ostaşii mei nevăzuţi. Sînt crud, dar mă doare. Nu pedepseşti decît pe cine iubeşti".

Lirism profund şi dezinvoltă faceţie, tragism filtrat prin anecdotic şi burlesc intră în alcătuirea, rapsodică şi nastratinescă, a teatrului istoric al lui Marin Sorescu — spectacol cu seve populare şi de o neistovită ingeniozitate.



Scanned with OKEN Scanner

## MIRCEA ȘTEFĂNESCU

# Un teatru romanţios

„Teatrul nu e mai mult decît un loc de joacă, pe care ne jucăm de-a viaţa"... Mărturisirea (din prefaţa la *Comedia zorilor*), cu aerul ei uşor ingenuu, divulgă în fond un crez. Teatrul e pură convenţie, un leagăn de iluzii în care, uneori, ne amăgim. Atracţia, de un farmec desuet, a dramaturgiei lui Mircea Ştefănescu, seducţia ei vine şi din această încredere netulburată în magnetismul iluziei scenice. În piesele sale ne întîmpină, cu hipnotismul lor, o sumedenie de vechi şi încîntătoare efecte. Iată, prin ferestrele deschise spre un orizont azuriu răzbat razele de soare sau se prefiră luminile amurgului. În depărtare vuieşte marea, jucîndu-şi reflexele strălucitoare de alb şi albastru. De afară se aude şuierul vîntului, iar cei care pătrund pe scenă, pe o uşă ca şi adevărată, fixată într-un perete (de mucava), aduc cu ei răcoarea iernii şi par îmbujoraţi de zăpada viscolită. Cafeneaua, celebra cafenea „Fialkowski", e reconstituită şi ea minuţios, aproape cu pedanterie. Fie şi „în joacă", toate acestea trebuie să pară aievea. Nici vorbă că o piesă bună se poate prea bine reprezenta şi înaintea unei simple draperii. Nu însă orice fel de piesă, şi cu atît mai puţin cele ale dramaturgului nostru, unde nu ideea este suverană. „Teatrul de idei" nu e la el, în realitate, ceea ce pare a fi. În tonalitatea destinsă, de o şarmantă frivolitate, în conversaţiile „de salon", noţiuni ca viaţa şi moartea, moartea şi dragostea sînt atacate cu aplomb, dar fără comoţie lăuntrică, fără o combustie reală, s-ar spune că, adesea, fără *dramă*. Cu siguranţă, însă, sub tutela melodramei. Dialogul, o graţioasă badinerie, se complace adesea în amuzamente şi picanterii, în tradiţia teatrului de bulevard. S-a spus că Mircea



Scanned with OKEN Scanner

Ştefănescu ar fi un creator al comediei sentimentale româneşti, al piesei aşa-numite „de salon". Se poate. Şi totuşi, cîţi îşi mai amintesc, de pildă, de un M. Polizu-Micşuneşti, despre care T. Maiorescu afirma că ar fi fiind adevăratul creator, pe scenă, al limbii de salon ?... Împinşi de vreun pîrdalnic demon al istoriei literare, citindu-l azi pe Mircea Ştefănescu, noi ne-am amintit.

Virtutea mare, incontestabilă a acestui dramaturg este virtuozitatea tehnică, rafinamentul meşteşugului. Într-o cronică dramatică din „Argus" (1925), Camil Petrescu aprecia primele piese ale lui Mircea Ştefănescu şi pentru „desenul caracterelor", pentru simţul nuanţelor şi al atmosferei. Încă în *Maestrul* (1925) sau *Frămîntări* (1926) se poate observa, ca şi mai tîrziu, o insuficienţă a motivaţiei scenice, dar, cum observă tot Camil Petrescu, şi o fină abilitate în gradarea situaţiilor dramatice. Dramaturgul scrie călăuzindu-se după „logica strînsă a tehnicei franceze" (*Piesa într-un act*, „Spectacolul", 1939), dedusă din scrierile unor autori parizieni (M. Achard, Sacha Guitry ş.a.). Teatralitatea încearcă să compenseze deficitul de substanţă. Odată cu piesa, de un delicat lirism al sentimentului adolescentin, *Comedia zorilor* (1930), se înfiripă însă în aceste comedii şi drame, în care comedia alunecă uşor în dramă şi drama în comedie, o lume, aceea a micii burghezii din perioada interbelică. Desfătările încîntătoarei „la belle époque" au rămas o amintire, starea de spirit este cu totul alta acum. Războiul a subminat multe convingeri, neliniştea şi dezorientarea — o frămîntare sufletească intensă însă haotică — s-au instalat generînd incertitudini. (Mihai : „Nimeni şi nimic nu mai are viitor. Toţi alergăm pe nisip" — *Casa cu două fete*). Gîndul că totul e „fugar şi provizoriu" (*Casa cu două fete*) se furişează în sufletele acestea debusolate, dezmoştenite. Sînt tineri, idealişti în fond, dar care nu-şi mai găsesc nici echilibrul, nici încrederea, entuziasmul i-a părăsit lăsînd locul unui scepticism steril ori unui cinism de cabotini. Boema lor are o undă de tristeţe, răsfrîntă în reverie sentimentală (*Vis de secătură*, *Secătura mahalalei*). Ei se ratează lent, implacabil sau, sub aceeaşi fascinaţie perversă a iluziei, îşi caută realizarea pe meleaguri străine, culegînd însă acolo numai amărăciune şi deznădejde (ca în „romanul dramatic" *Acolo, departe...*). Eroul lui Mircea Ştefănescu e un bovaric sau un fantezist, refugiindu-se în



Scanned with OKEN Scanner

visare sau în evadări sortite eșecului ; poate și căsnicia, cu măruntele ei neplăceri și complicații, învinse cu înțelepciune și un umor trist, este tot o astfel de repliere (*Micul infern*). Idealul, chiar al eroilor mai flușturatici, e unul afectiv. Dacă iubirea nemărturisită (*Comedia zorilor*) înseamnă încă o ratare, jertfa iubirii (*Ave Maria*) poate da sens unei vieți destrămate. Eroul lui Mircea Ștefănescu e și un sentimental. Contemplativ sau visător, el are o fire vulnerabilă, un psihic chinuit, precum Radu (interpretat la premiera din 1946 de către Emil Botta) din *Casa cu două fete*. Sau este un destin deviat, renegînd trecutul și acele valori în care alte generații au crezut. Ca Mihai, din aceeași piesă, pe care „îl duc vînturile care încurcă mai toate căile lumii". Tropul generic, în *Casa cu două fete*, este acela al unei case care se prăbușește. Armoniile de odinioară sînt spulberate de un „suflu de nebunie". Un laitmotiv al pieselor lui Mircea Ștefănescu, revelînd fazele de criză și derută, este acela al fatalității. Dar, dacă timpul dărîmă, tot el reface — „frumosul există și crește oriunde, chiar și pe fundul urîtului". Căci „există un depozit de sensibilitate al omenirii, un filon cîștigat pentru totdeauna, care-și urmează drumul înainte, ca acele rîuri care dispar din cînd în cînd sub pămînt, reapărînd mai departe, fără să-și înceteze cursul" (*Casa cu două fete*). Printre efuziuni, suspine, printre rîsete și sărutări, grozav de multe sărutări, se strecoară iarăși o rază de încredere. Un abur de duioșie învăluie totul. Emoția nu se cerebralizează, descărcîndu-se mai curînd în plînset. Lacrimile curg șiroaie în teatrul lui Mircea Ștefănescu. Un teatru romanțios...

Într-un suflet bovaric, imboldul „dorului de ducă", în real sau în ireal, se concentrează într-o obsesie acaparantă (*Veste bună*, *Ave Maria*, *Pe urmele lui Demetrian*), lovindu-se însă, brutal, de viața reală (*Comedia zorilor*). Eroii se caută cu nerăbdare, cu febrilitate, ori tînjesc să se tot ducă spre alte plaiuri. Năzuința lor nu e doar atracția romantică a depărtărilor, ci vine din nostalgia unor împliniri „acolo, departe..." „Vreau să trăiesc !", exclamă și eroina din *Veste bună*. Piesa, invocînd „tragedia celor care nu trăiesc", propune un personaj de o extraordinară energie vitală, un „semănător de viață", Tudor, care subjugă pe cei din jur prin „spectacolul fonței" lui. El iubește viața mai presus de orice, cu lăcomie, despotic. Precum fagul care absoarbe și sevele brazilor

din jur... Metafora aparține piesei. Acest Tudor dispare, înecîndu-se în mare, dar finalul serbează totuși „biruința celor care supraviețuiesc și morții". Dramaturgia lui Mircea Ștefănescu se lasă tentată de construcția simbolică, pe o parabolă lejeră. În *Pe urmele lui Demetrian* (titlu de inspirație pirandelliană) un act se intitulează „Întîlnire cu viața". Acel enigmatic Demetrian, timid, chiar laș în fața vieții, se ascundea se pare într-o ficțiune în care poate va fi ajuns și el să creadă. O refulare în imaginar. Dar minciuna irealității, fie și poetică, nu trebuie să fie un paravan între om și propria lui viață. Deși, granița dintre adevăr și neadevăr se întîmplă rareori să fie incertă („adevărul e la răscrucea minciunilor..."). Spiritul lui Pirandello deci, pînă la un punct, patronează piesa. Imaginea defunctului Demetrian se răsfrînge divers în conștiința fiecăruia, de unde și aventura lor în căutarea autenticului Demetrian. În fine, o frază-cheie trimite și ea la dramaturgul italian, fiind de fapt o replică a autorului nostru: „Noi, oamenii, trebuie să găsim singuri finaluri propriului nostru joc de-a viața !..." Nota lirică nu e absentă („...fiecare meridian are sunetul lui, ca și corzile unei harfe"), după cum nici șarja, o șarjă complice, dacă se poate spune, în care se amestecă și o doză de umor negru. Această combinare de satiră și duioșie, în care duioșiile precumpănesc, este caracteristică. Așa, de pildă, în *Lupul și sania* (*Cazul Popescu*). În povestea tragicomică a micului slujbaș Marinică (personaj cu nuanțe caragialești), sînt filtrate drame mărunte mocnind în adîncul sufletului împăienjenit de mediocritatea și cenușiul vieții de fiecare zi.

Ca autor satiric, dramaturgul care a scris, între altele, *Nepotul domnului prefect*, *Patriotica română*, *Chestia cu izvorul* se așază în descendență caragialiană. *Patriotica română* divulgă cu un spirit ușor dedesubturile scandaloase ale unei lumi corupte, de politicieni, afaceriști și șarlatani, demagogi și imorali, cu toții în cîrdășie cînd vine vreun prilej să jecmănească „biata țară". Mircea Ștefănescu e un moralist blajin. În satira lui îngăduitoare, lipsită de aciditate, burlescul are o grație de vodevil. Sînt farse construite cu pricepere, cu o știință versată a comicului, degajînd un umor viu, spumos, într-o mișcare vioaie.

După un interludiu satiric, o reîntoarcere sub arcadele teatrului duios, sentimental. De astă dată, în hlamida evo-



Scanned with OKEN Scanner

cării istorice. Magia iluziei scenice e resuscitată. Împodobiți cu însușiri alese, țiganii, acest „neam romanțios", apar îmbrăcați în zdrențe, dar zdrențele lor nu par deloc sordide, ci pitorești, poetice, învăpăiate cum sînt de „sîngele amurgului" ! În răstimpuri, o vioară răsună de departe, sfîșietor... „Legenda" *Rapsodia țiganilor* e mai mult o operetă, unde imaginea epocii — în care se proclamase dezrobirea țiganilor — se developează și ea, dar nici conflictul, nici eroii nu scapă de fadoarea unui idilic neînfrînat. Cu tremolo, cu o emoție solemnă este închipuită întîlnirea, intrată în legendă, dintre celebrul Liszt și Barbu Lăutarul. O „impresie de epocă" mai animată, policromă, într-o structură dramatică închegată, comunică piesa *Căruța cu paiațe* (*Matei Millo*). E o reconstituire cu intenție simbolică, o aducere aminte cînd duioasă, cînd înfierbîntată, pe firul biografiei romanțate a lui Matei Millo, a unor crîmpeie din istoria frămîntată a începuturilor teatrului românesc. Melodrama își ia, ca îndeobște, partea ei. Prin scenă se perindă tombatere și bonjuriști, trec, într-o hazlie defilare, Coana Chirița cu bobletul de Guliță, apoi caragialescul Mitică, Veta și Zița sporovăind aferate ș.a.m.d. Piesa se sfîrșește, dealtfel, cu seara de pomină a premierei *Nopții furtunoase*. Caragiale însuși va deveni erou dramatic în comedia *Procesul domnului Caragiale*. Depinzînd prea mult de document, piesa are lipsa de umor să-l pună pe marele satiric într-o postură cît se poate de crispată, rigidă, de virulent acuzator. Ieșit la rampă, el țintuiește la stîlpul infamiei, pe un ton surescitat, agresiv și doar cîteodată mucalit, sistemul corupt care a putut înlesni coalizarea dușmănoasă a „prostiei" și a „ticăloșiei", precum și ticluirea infamei acuzații de plagiat, scornită de Caion, mitomanul. Procesul lui Caragiale, după o schemă binecunoscută, se transformă în procesul unui întreg sistem. Numai că, prin exces și lipsă de nuanțe, portretizarea silnică a scriitorului inflamat de o sfîntă mînie justițiară, demascatoare cade în rigidă infidelitate. Sînt convocate, apoi, personagii care au existat (Delavrancea, Caion, Th. M. Stoenescu), cît și o întreagă galerie de tipuri caragialiene, de prin schițe și comedii. Asamblarea aduce mai mult cu un colaj de citate și documente. La fel, în *Eminescu* — unde Caragiale reapare episodic, și, alături de el, T. Maiorescu, Ion Creangă, alți membri, mai mult sau mai puțin marcanți, ai „Junimii" Și, de bună seamă, Veronica Micle. Soarta nefericită a creato-



Scanned with OKEN Scanner

rului e pusă, sociologizant, pe seama unei societăți ostile, neînțelegătoare. Dincolo (*Procesul domnului Caragiale*) — spiritele scînteietoare ale lui Caragiale, aici — melancolia versurilor eminesciene își păstrează zvonul și fosforescența. Timbrul, în *Eminescu*, este mai mult elegiac, de romanță — romanța dragostei triste a poetului. Aceeași tonalitate lamentuoasă în scenariul despre Ciprian Porumbescu. O altă piesă, intitulată *Romanța*, povestește, în datele binecunoscute, episodul iubirii dintre Alecsandri și Elena Negri. O frescă a epocii în care s-a înfăptuit Unirea este *Cuza Vodă*, căreia Tudor Arghezi îi descoperea o „poezie fragedă". Domnitorul e înfățișat ca o personalitate complexă, cu slăbiciuni omenești care, însă, nu-i umbresc înaltul merit, nici principiarele însușiri. Piesa are într-adevăr culoare, iar scenele de satiră sînt, ca de obicei, contrapunctate de nelipsitele sensiblerii.

Între lirism și satiră, sunetul distinct al dramaturgiei lui Mircea Ștefănescu este acela romantios.



Scanned with OKEN Scanner

## DAN TĂRCHILĂ

# Ipoteze dramatice

În dramaturgia eterogenă a lui Dan Tărchilă, unde poemul dramatic de nuanță liturgică stă într-o curioasă alăturare cu experimentul incert, piesa istorică își are rangul ei (*Trei piese istorice*, București, Eminescu, 1977). Formula, tatonînd calea de mijloc, lasă prin cumpănirea de nou și vechi o impresie de noutate moderată. În urzeala intrigii, în decupajul unor scene, în portretizări lucrează încă, pe ocolite sau fățiș, inerții tradiționale; dar subtextul este analitic. Într-un impuls explorator, e căutată (ceea ce autorul numește) „taina" unui moment sau altul din trecut. În mai mică măsură decît la Paul Anghel, „persecutat" la rîndu-i, după cum mărturisește, de anumite „enigme istorice" care s-au încuibat în existența țărilor române, piesele lui Dan Tărchilă cunosc același îndemn, de a interpreta, cu sau fără moderație, într-o lectură liberă (nu și „infidelă"), istoria. Dar fără erezia, ce poate deveni trivială, a „demitizării". Demistificarea este altceva și, în cazul unei piese ca *Moartea lui Vlad Țepeș*, era o operațiune necesară.

Motivele, în plan ideologic, ale pieselor lui Dan Tărchilă sînt enunțuri normale, importante, cu sonorități eruptive de imn patriotic (libertatea — „neatîrnarea", unitatea de simțire și de conștiință a tuturor românilor). Totul se clădește pe relația personajului — mare voievod sau mare anonim — cu istoria, care este și o expresie a propriului său destin. Dialogul nu se hazardează în speculații eseistice, tendința poematică fiind, mai ales în *Io, Mircea Voievod*, dominantă. Piesa aceasta este aproape un oratoriu, în care declamația suie în ritmuri ascendente, cu unduiri de melopee, iar monologurile seamănă a „cînturi", psalmodiate cu atentă preocupare pen-



Scanned with OKEN Scanner

tru melodicitatea intonației. Recitate grav, cu distincție voievodală, în inflexiuni de rugă și credință, ele reverberează sub bolți înalte, într-un elan crescînd care dă și coloratura acestei drame. Chiar dacă acțiunea se mai lasă stimulată de peripeții aranjate după vechi tipicuri, mizanscena este preponderent statică, surprinzînd figuri și grupuri într-o încremenire iluminată sau îndurerată, ca în zugrăvelile de biserici ori de icoane bizantine. Atît Mircea cît și Vlad sînt personalități ce întrupează aspirațiile vremii lor, dar depășindu-și veacul prin înălțime vizionară. De aici grandoarea, ca și tragismul destinului pe care și l-au asumat. În partitura lor nu lipsesc de aceea notele premonitorii — interludiile de profeție, cu sibilinica lor undă de mister. Așa sînt presimțirile lui Mircea sau Vlad, apoi arătarea „ca din basme" a Babei, cadențîndu-și vorbele „ca într-un ritual" (*Moartea lui Vlad Țepeș*) și tot astfel Nebunul (din *Marele soldat*), strident însă, o aritmie imprudentă a compunerii. În orchestrarea de simetrii probabil calculate a dramelor lui Dan Tărchilă, gama profetică e la locul ei.

Dilema voievodului (în *Io, Mircea Voievod*) este una politică, alte probleme (viața și moartea, fericirea) — invocate mai mult din dorința de a se da dialogului un aer filozofic — estompîndu-se înaintea grijilor mari ale domniei pentru soarta unei țări aflate „la răscruce de neamuri, în bătaia vremilor". În felul, parcă, al unui Vlaicu Vodă, Mircea este conceput ca un principe ale cărui însușiri le valorifică îndeosebi *diplomatul*, care trece înaintea războinicului viteaz și a strategului precaut. E un personaj care (ca și piesa) suportă — stilistic — înrîuriri din cronici sau din teatrul de fast delavrancian (scena Mircea—Vișa amintește de dialogul Ștefan—Oana), subsumate unei ipoteze dramatice cu discrete elemente de interpretare personală. În toată această întocmire, cu întrepătrunderea ei de vetust și modern, manierismul își croiește făgaș, furișîndu-se atît în expresii („șarpele îndoielii" ș.a.), cît și în comportarea sau în fizionomia unor personaje (Ioan este intrigantul clasic: „cu viclenie ascunsă", „cu zîmbet de satisfacție" ș.a.m.d.). Sînt poncife iscate prin întrebuințarea monocordă a unor hieroglife teatrale care mai pot avea cel mult o funcție parodică. Încă o dată, prin euritmie, prin laitmotive, lucrarea, cu un suflu de patriotică simțire, își are muzicalitatea ei. De fapt, *Prologul*, amalgamînd mo-



Scanned with OKEN Scanner

tive, idei, expresii din întreaga piesă, are compoziția polinucleară a unei uverturi de operă. Dramele lui Dan Tărchilă, cele istorice, pot inspira oricînd libretul unor opere muzicale.

*Moartea lui Vlad Țepeș* polemizează cu vioiciune cu imaginea demonică a unui Țepeș „vampir", demential și sanguinar. Vlad Țepeș e sustras legendei și proiectat într-o lumină menită să împrăștie orice alte, senzaționale sau fantasmagorice, denaturări. Nu e atît de ușor. Dar încercarea, desigur, se poate face, cu probe însă care nici ele să nu piardă nici șirul, nici măsura. Chiar dacă în acest fel se risipește „taina" — enigma personajului — care ține și de legendă, dar poate și de luminile și umbrele ce se întretaie într-o fire excesivă. Deci, dacă Țepeș imaginează un de neimaginat sistem de pedepsire, el o face nu dintr-o excitație a cruzimii, nu din voluptate morbidă, ci fiind împins la măsuri înfricoșătoare de moravurile ticăloșite ale unui veac sîngeros și pentru că pandemoniul cu care se confruntă îl obligă să răspundă cu asupra de măsură. Ca personaj, acest Țepeș e în anumite privințe o natură hamletiană — prin revelații, nu și prin dileme. El nu constată, doar, putreciziunea și absurdul („... lumea s-a-ntors pe dos și e nevoie să umblăm în cap ca să mai putem înțelege cîte ceva din ea"), dar are tăria de a suporta de unul singur potrivnicia unui ev maștер („Puneți veacul întreg în cîrca mea cu toate ticăloșiile lui, dacă asta vă liniștește sufletele") și, mai mult încă, de a încerca, într-un efort supraomenesc, să-și impună legea. Dacă Mircea întruchipa ideea rezistenței prin chibzuință și răbdare, Țepeș simbolizează ideea supraviețuirii prin luptă, prin energie activă. Este un erou tragic, nu prin hybris, ci fiindcă, din situația paroxistică în care a intrat, domnitorul cu aspirații care depășesc *clipa* („...sînt oaspetele acestui veac...") nu poate avea scăpare. Răzvrătirea lui crește, de aceea, nemăsurat, într-o febră a „revanșei", un delir al imaginației („Într-o zi am să trag veacul în țeapă..."). Dacă Mircea tindea spre o îngîndurare maiestuoasă, Țepeș năzuiește spre titanism ; dar cu impulsiuni megalomane. Vitalitatea tenace a legendei... O contaminare între legendă și realitate se poate sesiza. Fără voia dramaturgului, eroul său are unele trăiri în pragul maladivității. În purtarea voievodului, om crunt și iute la mînie, cu tăceri impenetrabile și decizii neprevăzute, porniri îngrijorătoare se ivesc. Precipitarea injectată sau, alteori, prefăcătoria vicleană urmată subit



Scanned with OKEN Scanner

de actul sîngeros sînt suspecte, ţinînd poate de un sindrom paranoic, eliberat în descărcări violente (atunci eroul intră într-o „stare de furie, ca turbat"). Privirea cu fixităţi hipnotice, vorbirea sacadată cu apostrofe neaşteptate, exaltările mergînd pînă la alunecarea în transă (ca în viziunea fantastică a cailor), unele ieşiri inexplicabile (precum în scena cînd vrea s-o spintece pe Voica „pentru a răscumpăra adevărul acestei lumi murdărită de minciună şi trădare!") configurează o individualitate nu numai afară din comun, dar şi cu unele ciudăţenii, inspirînd nelinişti, chiar dacă eroul (nu personajul istoric) nu-şi face o glorie din asta. Ceea ce îi reuşeşte îndeosebi lui Dan Tărchilă este starea de calvar a unui om „de excepţie" (ca să folosim această exasperantă locuţiune jurnalistică), dar îngrozitor de singur şi neînţeles.

Ca şi în *Io, Mircea Voievod*, se regăsesc şi aici note de lirism şi de fantastic, de sursă folclorică. În cîteşitrei piesele, într-o pastişă decentă, viersul mioritic se îngînă în ritmurile lui baladeşti. O paletă expresionistă are tabloul „urgiei" pe care cotropirile o aduc — un peisaj cu aşezări părăsite, pămînturi pîrjolite, fîntîni otrăvite, cu brazdele mustind de sînge. Metaforele, slujind o dicţie apăsată, îşi au expansivitatea lor. Unele sintagme caduce („noroiul trădării" ş.a.) denunţă o degradare a livrescului, un livresc shakespearizant. Finalul, cu „duetul" Ţepeş — Ştefan cel Mare, este de-a dreptul compromis, domnitorul moldovean fiind prezentat de dramaturgul braşovean ca un vag tenor ţinînd isonul unui Vlad avîntat şi ditirambic. Dacă secvenţa, totuşi, am reţinut-o, e pentru că structura ei aduce cu aceea a unui canon muzical.

*Marele soldat* are ca inspirator nu personalitatea unui voievod, ci pe ţăranul român, temelia de granit a oricărei domnii, acela care, veac de veac, a îndurat greul, jertfindu-se în războaie care au zădărnicit atîtea încercări de imixtiune. La fel se bate el şi în războiul pentru Independenţă, unde capturarea redutelor turceşti se face cu o nepreţuită ofrandă de sînge, de vieţi omeneşti. Moartea, simţită în preajmă, nu înspăimîntă, accepţia ei fiind aceea de apoteoză a sacrificiului; ca şi în *Moartea lui Vlad Ţepeş*, sentimentul morţii apropiate se comunică în ton de baladă mioritică, transfigurînd clipa ultimă într-o nuntire, întru veşnicie, cu „mireasa lumii". Timbrul piesei, însă, nu e poetic şi nici meditativ, ci mai curînd



Scanned with OKEN Scanner

patetic, patetism emanînd din însăşi fapta eroului necunoscut — „marele soldat", pe care piesa îl sărbătoreşte. Se mai alunecă bineînţeles şi în retorisme, ca în exordiul curat napoleonean al Maiorului : „Soldaţi ! (...) Din piscul cel mai înalt al Carpaţilor ne urmăresc ochii lui Mihai Viteazul, întrebîndu-ne : Sînteţi gata ? Iar noi răspundem : da, sîntem !" Altfel, cu nemoderaţii şi naivităţi ţinînd de condiţia ei ocazională (condiţie pe care o depăşeşte), este o piesă neaşteptat de sobră. Intenţia autorului a fost aceea de a lărgi problematica, întrunind indivizi din medii diferite, portretizîndu-i în treacăt şi şarjînd pentru contrast. În rest, fără beneficiul transfigurării, gînduri sau convorbiri care aproximează complexitatea situaţiei (politice şi sociale), anticipînd realităţi care vor urma. Însă mai nimic nu este aprofundat, în această scriere omagială, în afara simţămintelor care o însufleţesc.

Între exaltare şi reflexivitate, între discursiv şi poematic, teatrul istoric al lui Dan Tărchilă pare să-şi fi găsit o stabilitate, o rînduială proprie, ce s-ar cere pecetluită de o marcă stilistică mai distinctă.



Scanned with OKEN Scanner

LEONIDA TEODORESCU

# Nocturne

Un teatru al spaţiului circular, într-un clarobscur al ambiguităţii, este acela al lui Leonida Teodorescu. O lume nedefinită, incertă, foşnind de zgomote ciudate care se propagă prin beznă ca nişte enigmatice prevestiri, tensionată de nelinişti, spaime şi uneori nădejdi. Sub spectrul vesperal, personajele apar şi dispar (fără a şti întotdeauna de unde vin şi încotro se duc) parcă ar fi „umbre", şi ele chiar umbre sînt, în identitatea lor difuză, abstractizantă pînă la inconsistenţă. Sînt, aşadar, proiecţii ale unor obsesii sau stări mai mult sau mai puţin învăluite, esenţializînd principii morale şi captînd freamătul unui subconştient supus unor agresiuni obscure, unor traume ce ţin de accidentele unui destin, dar şi, într-o spirală către metafizic, de inerenţele condiţiei umane. De aici, comunicarea anevoioasă — incomunicabilitatea totuşi nu devine o dogmă —, apoi confruntările aparent inexplicabile pe viaţă şi pe moarte, pînda şi suspiciunea, febrilitatea aşteptărilor poate că inutile. Cîte un „dialog nocturn" reliefează simţămîntul singurătăţii. Străzile s-au pustiit, la fel şi plajele, casele şi cabanele părăsite sînt embleme stranii ale acestei dezolări. E ceaţă şi mai ales ploaie, ploaie fără contenire... — „Şi ploaia bate rar în geam de felinar" (*Evadarea*). Un murmur elegiac acompaniază monocord, ritmînd şi atmosferizînd gînduri care se învîrtesc, pînă la dizolvare sau pînă la momentul paroxistic, pe mereu aceleaşi traiectorii. Necuvintele par mai elocvente în acest rit, nu neapărat beckettian, al aşteptării. Buimăceala şi incoerenţa, monologurile paralele, ermetismul tăcerilor nu sînt străine de o anume transă, în preajma unor revelaţii care să dea fiecăruia măcar iluzia recuperării acelor sensuri care ar pu-

tea fi tot atîtea repere într-o existență frustrată de noime („Ne uităm unul la altul și nu pricepem nimic" — *Barca pe valuri*). Numai că în întunericul, metaforic, ce a pus stăpînire peste tot și toate, sonorități brutale sau evanescente provoacă înfiorare, agitație sau panică, dar nu se prea leagă într-un mesaj distinct, întreținînd dimpotrivă o stare de inchietudine, de alertă, semnalînd iminența unor primejdii.

Ambianța, în dramaturgia lui Leonida Teodorescu (îndeosebi în teatrul scurt), e una nocturnă sau a unor „amurguri scurte, amurguri lungi", cînd contururile se estompează, iar aparențele înșelătoare voalează un decor ale cărui linii din ce în ce mai imprecise îl predispun unor alunecări semantice. Sînt orele cînd ochiul dinlăuntru se deșteaptă, iar auzul, simț infidel, surprinde cu o acuitate extraordinară sunete nelămurite în limpezimea lor părelnică. „Cel mai trist lucru e cînd nu auzi nimic" (*Amurguri scurte, amurguri lungi*). Acustica pieselor este frapantă. Obscuritatea întețește anxietatea, mărește incertitudinea, agravînd, odată cu apropierea nopții, fragilitatea acestor făpturi expuse unor pericole care le dau tîrcoale și care lovesc la sorocul cuvenit, care se presimt dar care nu pot fi prevenite. Introspecția e un refugiu, dar nu înlesnește procesul cunoașterii, al cunoașterii de sine. Criza, în acest microunivers insondabil, într-un climat al dispersiei, pare definitivă. Dar viața, cu toată restriștea, își are reacția ei. După căutări înfrigurate se întrezărește, fie și îndoielnică, o soluție de evadare din cercurile concentrice care se strîng jur-împrejur din ce în ce mai amenințător („foșnetul descria de fapt un cerc" — *Dialog nocturn*). Liniștea însăși, o liniște a nopților încărcate de taina grea a vieții și a morții, își interferează inefabile modulații cu zgomotele, anumite zgomote, orchestrate în refrene obsedante. Un contrapunct care dimensionează în profunzime drama, fantasmele subconștientului cotropind o irealitate imediată. Sonatina acestor rumori (din „noianul de zgomote care răzbat prin ploaie" se naște „un soi de duet între zgomotul continuu al ploii și cel întrerupt al pașilor" și „se transformă într-o muzică dulce" — *Frunze galbene pe acoperișul ud*) este compusă potrivit unui cod de subînțelesuri, tatonate, nu și descifrate pînă la capăt. Poate că nu sînt decît ecourile unor nonsensuri și deci n-ar fi nimic de descifrat. Rîsul care



Scanned with OKEN Scanner

se aude la căderea cortinei e un rîs nu atît vesel, cît batjocoritor. (În definiţie kantiană, rîsul e „un afect care provine din transformarea bruscă a unei aşteptări încordate în nimic"). Imaginaţia spectatorului (cititorului) e liberă, este chiar incitată că conlucreze — logic, filozofic sau prin resursele unui ilogism poetic — pentru decriptarea unui text închis, cu un final dispunînd de „o mulţime de variante" (*Podul fără felinar*).

Ploaia şi vaietul vîntului, un foşnet de brazi sau cadenţa unor paşi ce se apropie, urletul furtunii tălăzuind marea sau vreun alt zvon stingher, eufonii şi stridenţe, toate acestea nu sînt doar, pe o claviatură alegorică, elemente de atmosferă. În definitiv, ar putea fi socotite o „grilă" prin care destinul se lasă, ori nu se lasă, tîlcuit. Oricum, ele îşi au solia lor, s-ar spune, oraculară. Vibraţia ca un „tremurat al aerului" este un simptom al angoasei şi un semn că, rău sau bine, ceva are să se întîmple. Altfel, aşteptarea, care se tot prelungeşte, e şi o tactică dramatică în sine, mizînd pe suspensul amînării. „Trebuie să vină cineva" (*Rîpa albastră*), un Necunoscut misterios (apariţie de un „supranatural" factice), care să-i pună într-un fel sau altul capăt... Cercurile au încă un spasm al constricţiei, spre un hipnotic şi funest „punct final". E o captivitate decisă fie de o predestinare, fie, într-un alt plan, de o conjunctură cu determinări stricte, sociale, politice; dar poate fi şi o claustrare în carcera propriilor gînduri. Nevroza se accentuează, frica se înstăpîneşte peste aceste fiinţe vulnerabile, care caută cu înfrigurare să descopere la vreme semnificaţia ascunsă, de pildă, în „ţipăt de pasăre, fîlfîit de pasăre, umbră de pasăre" (*Frunze galbene pe acoperişul ud*). Fiindcă „lumea e plină de semne. Totul e să ai o cheie" (*Amurguri scurte, amurguri lungi*). Parabola suferă o fireasca dilatare. În *Barca pe valuri*, un mănunchi de oameni adunaţi într-o cîrciumă (alt loc predilect, la fel ca şi cabana sau casa părăsită) sînt martorii sforţării disperate a unui pescar care, surprins de o tempestă furibundă, încearcă să se salveze. Ar mai fi, în vînzoleala infernală, o posibilitate de salvare — dacă omul este vulnerabil, în schimb şi circularitatea sumbră îşi are breşa ei. Există „o singură gaură prin care se poate ieşi" (situaţie-limită). Şi pescarul, după o luptă încrîncenată cu stihia, poate va reuşi să-şi strecoare barca printre stîncile colţuroase care stă-



Scanned with OKEN Scanner

vilesc ieşirea spre mal, spre limanul izbăvitor — acolo unde, nemişcată, o femeie în negru (însemn al morţii) îl aşteaptă. Cu dragoste sau cu ură ? O altă enigmă, pentru o altă dramă... Scrisul lui Leonida Teodorescu e, nu rareori, abuziv enigmistic.

La o privire mai atentă, dramaturgul nu practică un teatru al deznădejdii definitive, al eşecului existenţial absolut, al neputinţei nelecuite a fiinţei umane de a comunica şi de a se înţelege pe sine. Pescarul din *Barca pe valuri* are o şansă şi sînt nădejdi ca el să scape. Cortina, însă, coboară peste alte incertitudini. Scriitorul, nu încape îndoială, are oroare de dialogul linear şi inechivoc, de o claritate searbădă, inelocventă. „Discursul" lui dramatic e subiacent. Esenţele, precum „comorile" (comoara este, în cîteva piese, un artificiu metaforic), sînt dosite dincolo de ceea ce se poate zări în lumina îndeobşte semnificativă a unor adevăruri care fie s-au banalizat, fie au degenerat prin uz imprudent şi impropriu (*Fortul*, *Echinox*), transformîndu-se în neadevăruri. „Comoara" (ca şi în *Rîpa albastră*) poate fi o besactea zăvorînd preţioase hieroglife, dar şi o cutie a Pandorei. Cu toate opacităţile, această dramaturgie nu celebrează un triumf al obscurităţii, dar nici nu-şi refuză o dexteritate cam manieristă a încifrării. Întunericul nopţii echivalează cu o obnubilare a *textului*, atmosfera — cu nebulozităţile ei — fiind o emanaţie *subtextuală*. „Iar mai departe e ploaia. Iar şi mai departe e tot restul". Acolo sălăşluiesc enigmele, înfricoşînd sau invitînd la meditaţie, deşi multe întrebări au să rămînă fără răspuns. Dar, chiar dacă „îngustă este calea care duce spre viaţă", important este „să-ţi fii fidel ţie însuţi" (*Dialog nocturn*). Iar dacă aşteptarea nu-i o pură zădărnicie, orice tentativă de „evadare" cu atît mai mult se justifică. Astfel, în *Podul fără felinar*. Hăituit de o poteră tenace, Trecătorul e gata să capituleze în faţa implacabilului : „N-are rost. Iar o să nimeresc pe un pod. Şi acolo o să mai fie cineva care o să închidă cercul" — „Cercurile nu se închid !", vine îndată replica, propunînd din nou o şansă care s-ar părea că nu ne părăseşte. „Întotdeauna există o soluţie", se reia ideea, ca un ecou în *Fortul*, dar retorismul îi subminează persuasiunea. E o tonalitate care nu convine unei dramaturgii pianotînd în semitonuri. „Sînt cel care a adus adevărul" — glăsuieşte, neobişnuit de răspicat, Andrei, ieşind din umbră

și păşind pe un tărîm al realului, al unor realităţi, însă, absurde prin anomaliile care (într-un timp revolut) turmentează raporturile normale dintre oameni. Numai că : „ce-i aia normal ?“ ar întreba, într-o obstinaţie cam obscurantistă, cineva din *Barca pe valuri*. „Nici asta nu e o afacere. Să înţelegi mereu cîte ceva“ (*Frunze galbene pe acoperişul ud*). Teatrul absurd se răsfrînge cînd şi cînd în propria parodie. După evadarea din „fortul părăsit“, din închisoarea unde tovarăşii săi de luptă, ilegalişti, aveau să-şi piardă viaţa (*Evadarea*), Andrei va fi acuzat pe nedrept de trădare, arestat şi persecutat. Nu e „normal“, dar era într-o măsură previzibil şi fusese un risc pe care tînărul şi-l asumase conştient. Cu o anume ingenuitate totuşi, ţinînd seama de supliciul îndelungat la care, vinovat fără vină, va fi supus.

Revenind la chestiunea *şansei* — pentru a avea dreptul să te foloseşti de ea, trebuie, după un rit cavaleresc, să laşi o posibilitate şi celuilalt, partenerului cu care te înfrunţi (*Amurguri scurte, amurguri lungi*) : „Un om trebuie să aibă o şansă. Măcar una“. Însă piesa supralicitează procedura încifrării, într-o echilibristică destul de precară. Dezechilibrul se produce şi în alte piese. Stările sînt atunci mai curînd psihoze, cu propensiuni maniacale, morbide şi chiar că „bazaconiile devin nişte chestii ciudate“. Atît de ciudate încît deviază într-un absurdism artificios şi uşor ilar. Finalul, cufundat brusc în tenebre — o nouă invazie a întunericului —, este lăsat, în maniera leonidescă, în suspensie. Se aud împuşcături, pentru care autorul are o candidă înclinaţie, revolverul făcînd parte din recuzită. Apoi izbucnesc ţipete, care sfîşie liniştea apăsătoare : „Dar nu-ţi dai seama dacă sînt de bucurie, de durere, de speranţă sau de moarte“. Fluiditatea semantică se împîcleşte în vag : „Şi iarăşi poate să însemne orice“. Predestinarea îşi are în imprevizibil pandantul ei. Realul este concurat de un ireal alegoric, în care spaţiul şi timpul au o fluctuaţie onirică, irizată de nuanţe poetizante şi presupunînd cu un oarecare temei implicaţii filozofice.

Intriga însăşi, atît cît există, cu abilităţi poliţiste (*Dialog nocturn, Echinox*) şi frînturi de teatru etic, nu se sfieşte de neverosimil, la locul lui în piesa de atmosferă sau în modalitatea absurdă, dar nu tot astfel în piesele, să spunem aşa, la lumina zilei ale lui Leonida Teodorescu. Aceste texte, dis-



Scanned with OKEN Scanner

pensîndu-se de efectele disimulării, trădează un inconfort al dramaturgului, mai ales în pasajele în care epicul (dramatic) servește eticul. Expresia e de astă dată insuficientă, spălăcită, deși problematica nu cade în lejeritate. Tema vinovăției fără vină, a injoncțiunilor brutale în numele unui sinistru fanatism justițiar a cărui lege e suspiciunea (*Fortul*), se răsfrînge în delirul unui personaj ca Belcot („Întotdeauna e ceva care trebuie să fie condamnat. Asta e dreptatea. O sabie"), în irodiadele lui („Și pe netrebnici să-i omori în față. Și în cetate nu va intra nimic pîngărit și nimic care e dedat cu spurcăciunea și cu minciuna"). „Judecător și procuror" prin proprie investitură, salvînd nemernici și ucigînd un inocent, avocatul Belcot se socotește îndreptățit și apărat de un „catehism" moral (și politic) ale cărui aberații au rămas de tristă amintire (*Echinox*). În *Evadarea* și în *Cine a fost Adam?*, sacrificiul de sine, înțeles ca un gest firesc, dialectica idealului și a vieții reale, solidaritatea de monolit (a combatanților ilegaliști) în fața cinismului și vicleniei, a violenței forțelor opresive, stoicismul înaintea morții se soluționează sub raza limpede, cu unele străfulgerări dureroase, a unui adevăr care acum nu se mai lasă așteptat, pecetluind o existență. Datele sînt aceleași ca și în piesele de atmosferă: claustrarea (unor prizonieri politici), evadarea, șansa, renghiul neașteptat al sorții. Însă, cu toate că textul e reîmproprietărit cu autoritatea de care în alte scrieri subtextul îl deposedează, limbajul, forțînd naturalețea, eșuează nu o dată în sintagma grosieră și în platitudini pe care nici o stratagemă nu le mai ascunde.

Între neliniște și speranță, șansă și neșansă, sensuri și nonsensuri, dramaturgia lui Leonida Teodorescu, mijind într-un rafinament al încifrării, se regăsește pe sine mai ales în climatul ezoteric.

AL. VOITIN

# Piesa istorică—document şi ficţiune

Imaginate ori reconstituite, *procesele istorice* judecate de dramaturgul Al. Voitin sînt, în esenţă, recurente. În orice timp istoric şi sub oricare înfăţişări sau măşti se desfăşoară, ele dezvoltă o aceeaşi, de neîmpăcat înfruntare între forţe pe care istoria le antrenează fatalmente într-un conflict esenţial. Astfel se întîmplă în *Judecata focului*, *Procesul Horia* şi *Avram Iancu sau calvarul biruinţei*, în care dacă biruinţa e însoţită de calvarul ei de jertfe şi strădanii, înfrîngerea nu pune, însă, o lespede peste năzuinţele celor opresaţi, ci, printr-o dialectică ineluctabilă, se transformă în chezăşia unor împliniri viitoare. Adevăruri profetizate de vocea de stentor a unui erou romantic, comitele Ştefan, de glasul aspru al dîrzului Horia ori de acela mai ostenit, trădînd dezamăgiri, al „crăişorului" Avram Iancu. O dublă fizionomie, istorică şi simbolică, au şi Horia şi Avram Iancu, a căror umbră se întinde pînă-nspre tărîmul legendei. Realul suferă o hipertrofie care e un început al mitizării. Statura lor creşte, sub acest orizont, gigantească, vocea capătă rezonanţe vaste, prelungindu-şi ecoul peste vremuri, dînd relief unor imperioase gînduri.

O tragicomedie (inclusă în volumul *Procese istorice*) este *Colivia cu năluci*, inspirată de „o veche legendă din văile Timocului". Un limbaj preţios, filozofard începătoşează semantica piesei, din care însă, ca o dîră de lumină difuză, răzbeşte o idee — aceea a veşnicelor tulburări şi zguduiri pe care, în rînduieli strîmbe, anacronice, le provoacă „duhul" răzvrătirii. Scăpat din colivia cu simboluri, mesajul final proclamă cugetări solemn-încrezătoare în şansa omului de a exista, nu claustrat, ci liber de constrîngeri, sub străjuirea

unor curate valori morale. În *Colivia cu năluci*, prin indecizie stilistică, se ratează o puternică dramă.

Dramaturgia lui Al. Voitin e una colocvială, reluînd, cu variațiuni, cam aceleași idei cu miez politic și implicații adeseori actuale. Ținuta încruntată și severă ascunde, ca o robă, un dramatism bine strunit, susținut de tăioase intenții demonstrative. Intenții transparente și într-o piesă-colaj cum este *Adio, majestate!*, în care evoluția divergentă a celor doi înverșunați militanți antimonarhici, G. Panu și N.D. Cocea, șovăitor și temător întîiul, intransigent cel de-al doilea, este surprinsă într-un montaj paralel, sacadat și expozitiv. Nu lipsesc bineînțeles manevrele, mergînd de la ademeniri și vicleșuguri pînă la violențe și silnicii, ale autorității. E un fel de încercare a lealității, pe care eroii o trec cu bine, dar piesa — neocolind schematismul — mai puțin.

E o alternanță de planuri care se complinesc. În scenă, în acele *procese* pe care drama se pliază, faptele decurg metodic, după cuviință — în timp ce de afară, dintr-un teritoriu al imaginarului, răzbate într-un crescendo amenințător murmurul mulțimii de răzvrătiți, întărîtați de un trai neomenesc, istoviți de umilințe de nesuportat. „Făclia" revoltei s-a aprins și văpăile ei își joacă reflexele pe întregul cerul Europei. Căci Al. Voitin, încercînd o deprovincializare a piesei istorice, își amplasează conflictul în perspectiva unor conjuncturi „evropenești". Gesticulația decisă, energia argumentării au ceva de pledoarie, întemeiată pe documente și probe de netăgăduit. De aici încolo e îngăduită și ficțiunea.

Panorama, deci, se amplifică. Și epocile comunică între ele (Avram Iancu se socotește un legatar, un urmaș al lui Horia), dar și spațiile istorico-geografice, între care ecouri vibrează și își răspund. Un spirit al revoltei colindă între Apus și țările române. Vremea se grăbește și trebuie zorită încă. Legi nemiloase, judecăți nedrepte, pedepse înfiorătoare încearcă să zăgăzuiască această revărsare mînioasă de oprimați, români sau de alte naționalități, ce nu mai pot îndura împilările despotismului. Din rîndurile lor se ridică la timpul potrivit cei aleși să le reprezinte aspirațiile și, poate chiar să se jertfească, iluminați, precum Horia (eroul unei piese remarcabile), de o convingere care îi ajută să privească dincolo de clipă, oricît de însîngerată.

Orgolios analitic, moderat cărturăresc, stilul se dezmorțește nu doar în dramatismul unor scene cu încărcătură politică (precum în „duelul" tensionat dintre contele Jankovich și Horia), ci și în fragmentele ca și poematice, de lirism baladesc („... stelele s-or stinge, oile or plînge...") sau în anateme („blestemul celor trei Eve"). Maniera tranșantă sau, dimpotrivă, arguția unor intervenții, acuitatea controverselor, tonalitatea majoră a unor dispute convin unei alcătuiri în care drama are rigorile și austeritatea unui proces — procesul avînd la rîndu-i desfășurarea încordată a unei drame. O stategie minuțioasă și circumspectă drămuiește momentele spectaculare. Însă nu atît spectacolul, regia de efecte valorează în dramaturgia istorică a lui Al. Voitin, cît esența ei politică.



Scanned with OKEN Scanner

# DRAMATURGIA INDEPENDENȚEI

Poate că niciodată, în istoria sa mai mult decît centenară, teatrul românesc nu a mai cunoscut superba frenezie din anii cînd răsăreau zorile Independenței noastre. Teatrul devenise atunci un focar în care se concentrau așteptări, nădejdi și temeri, sub presentimentul exultant al biruinței iminente pe scena războiului cu oștirea otomană. Prin vivacitatea și spontaneitatea lor, aceste manifestări teatrale, explozive, la care publicul însuși se simțea părtaș, sînt în măsură să reflecte și încordarea care domnea, dar și uriașul val de entuziasm care prindea să se reverse pretutindeni. De pe cîmpul de bătălie comunicate scurte vesteau ritmic fie înfăptuiri îmbucurătoare, fie dureroase pierderi de vieți omenești. Într-un fel, războiul de Independență părea o dramă ale cărei acte se consumau, în episoade uneori halucinante, la Griviția și Rahova, la Opanez sau Plevna. În „teatrul războiului" (așa se numea o rubrică din ziare) eroii erau de astă dată, spre surprinderea multora, țăranii, cu echipament sumar, dar cu o credință nesovăielnică în cauza lor. Iureșul prin care au străpuns și au făcut să se predea redutele dușmane a impus numaidecît respect și acelor observatori mai sceptici ai ostilităților. Atunci a început, cu o caldă familiaritate, să se vorbească de „curcani", de dorobanți, roșiori și călărași care, într-un asediu irezistibil, în pofida condițiilor vitrege, a vremii potrivnice, cu ploi și noroaie, siliseră pe viteazul general Osman Pașa la o capitulare necondiționată. Era și un prilej și o urgentă datorie pentru literatură de a glorifica faptele de arme, bravura și jertfele care au dus la o izbîndă ce răspundea năzuințelor seculare ale unui neam. În țară, spectacolul era impresionant. Orchestre și coruri impunătoare executau marșuri, cîntece, hore, compuse de Al. Flechtemacher, L. Wiest, G. Musicescu ș.a.; pe estrade improvizate aveau loc reci-



Scanned with OKEN Scanner

tări, adevărate spectacole de poezie ; deasupra caselor pavoazate sărbătorește flutura tricolorul. Cum să cuprindă o scenă, o sală de teatru toate acestea ? Lucrurile iau o asemenea amploare încît, de pe scîndurile scenelor, spectacolul agitatoric, de emoționante promptitudini, captînd ecoul vibrant al vremii, coboară în stradă, între oameni, fascinat de real ca niciodată pînă atunci. Reprezentațiile au un aer jubilant, sărbătoresc, dar urmăresc și scopuri umanitare. Matei Millo, Mihail Pascaly, Grigore Manolescu, actorii de frunte ai vremii dau spectacole „în beneficiul răniților", „în folosul ambulanțelor române".

Un sincronism ce s-a produs atunci își are semnificațiile lui. Legea pentru organizarea și administrarea teatrelor din România s-a promulgat în aceeași zi în care s-a emis decretul de mobilizare a armatei permanente. În repertoriile ticsite de melodrame, de farse și vodeviluri pătrunde dintr-o dată o adiere nouă, un aer mai proaspăt. Este impulsionată, sub stemă alegorică, și piesa istorică. Se inițiază reprezentații care încercau să transmită publicului sugestia celor ce se petreceau dincolo de Dunăre. La Iași, în toiul unui spectacol dat de Matei Millo, o telegramă atunci sosită de pe front dădea de știre că la Plevna ostașii noștri primiseră „botezul sîngelui". În grădinile de vară ale Bucureștilor, Mihail Pascaly recita seară de seară poezii patriotice, electrizînd auditoriul, astfel încît, își amintește C.I. Nottara, „se cutremura văzduhul de ovațiile și aplauzele ce nu se mai isprăveau" (*Amintiri*, ed. 1960, pag. 52). Spectacolul se străduiește deci să intre în rezonanță cu scena războiului, cu teatrul operațiunilor militare. În septembrie, la Teatrul Național din București era adus la rampă, în plină reprezentație, un drapel turcesc, se pare primul drapel turcesc capturat de oastea română. E o clipă de grație, în care teatrul primește influxul vieții, în timp ce realitatea imediată se transformă într-un spectacol cu adevărat dramatic. Pe străzi, cînd trec ostașii, uralele nu mai contenesc, pe scenă, soldați în uniforme veritabile, dorobanți sînt invitați să facă figurație în montări inspirate de războiul pentru Independență. Publicul va fi fost pătruns, în acele ore, de sentimentul că participă și el aievea. Își amintește Valeriu Branițte că, într-un turneu al trupei lui G.A. Petculescu în Banat, în timp ce se juca „drama războinică" *Luarea Griviței de către armata ro-*

*mână*, un spectator, poate nu singurul, a luat întîmplările de pe scenă drept reale: „Pînă astăzi a rămas celebru țăranul de la Poplaca, care — părîndu-i-se, că un turc are să omoare pe un român — a strigat de pe galerie, în decursul representațiunei, cît l-a ținut gura: Iacă turcu! Nu te lăsa mă“... (*Societatea teatrală G.A. Petculescu*, 1902, pag. 22). În București, fu odată suit pe scenă (se juca *Visul Dochiei* de Fr. Damé) soldatul Grigore Ioan, cel care, împreună cu doi camarazi, smulsese steagul turcesc de pe reduta Grivița. Spectatorii îl recunoscură imediat printre cei care defilau și ovațiile ce se dezlănțuie fac să vuiască sala. Era, de fapt, adevăratul erou și, mai mult decît atît, simboliza o oștire întreagă prinsă în „hora“ morții, dar și a biruinței. Faptele încep să se înconioare de o lumină legendară. Vitejii căzuți la datorie, maiorul Șonțu, căpitanul Valter Mărăcineanu, trec în apoteoză. În octombrie, la „Circ“, I.D. Ionescu înfățișa o „dramă în trei acte și trei apoteoze“ — *Bătălia de la Plevna, Luarea Griviței, Moartea eroului Valter Mărăcineanu*. El însuși îl interpreta pe Osman Pașa.

Montările teatrale se silesc și ele să redea, cu lux scenografic, amploarea celor ce se făptuiau. Figurații masive, defilări marțiale de dorobanți și vînători, realizări pirotehnice uimitoare, ca în melodramele care continuă să aibă căutare. Cum arătau și Eminescu (în „Timpul“) și Caragiale (în „România liberă“) în cronicile lor, de multe ori totul se reduce, după expresia lui Caragiale, la „priveliști plastice și de sensații“ (*Cercetare critică asupra teatrului românesc*). Rezolvarea artistică, avea să arate C. Dobrogeanu-Gherea, e în suferință (*Personalitatea și morala în artă*). Dar important era ca teatrul, prin slujitorii lui, să caute a răspunde cît mai neîntîrziat unor cerințe de campanie, unor imperative care nu suportau amînare. Dealtfel, adeziunea spectatorilor e deplină, ei umplu sălile de spectacol cum nu o mai făcuseră vreodată. Marcată de efemer, dramaturgia apărută sub zodia Independenței a satisfăcut în acele zile de tumult dorința publicului de a fi la curent cu episoadele războiului și, în același timp, nevoia lui de a se solidariza, cu mîndria unei participări reale.

Stagiunea 1877—1878 nu se mai deschide cu drama *Răzvan Vodă* de B.P. Hasdeu. Alegerea se oprește, semnificativ, asupra unui poem dramatic de viziune alegorică, *Visul Dochiei*,

compus în franceză de Fr. Damé și iscusit transpus în românește (o recunoștea și Eminescu) de către C.D. Ollănescu-Ascanio și Th. Șerbănescu (care, la fel ca I. Nenițescu, Al. Chibici-Râvneanu, Vintilă și Horia Rosetti, a încercat, pe front, experiența războiului). I. Ghica, noul director general al teatrelor, aprecia, ca și V. Alecsandri, versurile acestei scrieri „învăpăiată de patriotism și de muzică". Mai dur, neconcesiv, cum îi era felul, Eminescu o desconsidera, ca pe o „tarara lungă de declamații asupra lui Ștefan, Mircea, Mihai Viteazul, care se sfîrșește prin defilare de dorobanți și vînători" („Timpul", 1877, nr. 266). Poemul, în vers alexandrin fluent, evocă neted, la un diapazon înalt, „timpii glorioși" cînd încă mai era falnică „străbuna vitejie". În cadența decisă a unor pasaje se profilează turnura unor tirade din *Vlaicu-Vodă* de Al. Davila: „Nu cu lacrimi se răspunde la a tunurilor ploaie, / Nici vor crește ciparoșii peste cîmpul de bătaie / E o soartă glorioasă a muri pentru-a sa țară !". Piesa lui Damé are o flagrantă asemănare cu poemul în versuri *Dacia și România* al lui Basiliu P. Rădulescu, cam cu aceleași întruchipări alegorice și cu enunțuri aidoma. În stil de mare montare, *Visul Dochiei*, își aduce aminte Nottara, se încheia „cu niște coruri războinice, și era o defilare de ostași care mergeau la luptă acoperiți de binecuvîntarea Dochiei și de aplaosele spectatorilor în delir" (*Amintiri*, ed. 1960, pag. 56). Poemul servește la premieră drept prolog dramei în șase tablouri *Oștenii noștri* de Ollănescu-Ascanio și Damé, „o episodă din resbelul românilor peste Dunăre", ironizată de Eminescu: „plînset general și defilare de trupe; cortina cade impresionată pînă la lacrimi" („Timpul", 1877, nr. 256). Exigența poetului e neiertătoare. Și dreaptă, în fond. Veleitarii au știut întotdeauna cînd să se îmbulzească. Dar, așa cum se întîmplă, spiritul critic al unora se mai atenua, își amîna verdictul, creditînd, acolo unde era cazul, sinceritatea. Pretențioase și melodramatice, spectacolele se nășteau din elanuri care, căutîndu-și o formă de manifestare, nu ocoleau, e adevărat, grandilocvența, întotdeauna simptom de substanță insuficientă. Fr. Damé, chiar el (într-o cronică la *Curcanii* de Gr. Ventura, „Româ-



Scanned with OKEN Scanner

nul", 1878), se arată precaut ; textul e esențial pentru o judecată critică asupra dramaturgiei Independenței : „*Oștenii noștri* nu erau decît o încercare, *Curcanii* nu sînt decît o schiță : să vină mîine un poet care să dea acelei încercări ș-acelei schițe viața călduroasă a inspirației și forma nepieritoare a versului și România va fi înzestrată c-o adevărată dramă națională... Pentru aceea zic, criticilor, nu disprețuiți aceste începuturi, aceste vicleimuri, căci din ele va naște teatrul național". Ideea e dezvoltată în broșuraeseu *Arta în timpul resbelului* (1879), comentariu asupra pînzelor lui N. Grigorescu, care imortalizase aspecte din războiul de neatîrnare : „Adînca turburare a inimei pare a întuneca pentru moment în poet facultatea d-a cugeta". De aceea, continuă Damé, ar dovedi neînțelegere „acela care ar cere poeților de astăzi opere perfecte privitoare la evenimentele de ieri, de care ființa noastră mai vibrează încă, ar da prin aceasta o probă de puținul său spirit critic. Nu evenimentele ale căror martori fuseseră chiar dînșii le cîntau Omer și Eschyle în versurile lor melodioase și sublime" (pag. 13). Teza nu pare să fi fost împărtășită de Gh. Sion care, în scurta prefață la propria-i scriere *La Plevna !...*, afirmase apodictic : „Evenimentele însemnate inspiră pe poeți !" Compunerea lui Sion e socotită de I. Ghica a nu fi o „piesă de circumstanță", ci „una din cele mai frumoase flori ale literaturii noastre", plină de „simțiri înalte", de „idei generoase". I. Ghica însuși e generos sau dezorientat în „recensiunea" lui. Adevărul este că Gh. Sion își dezminte singur teza, căci „evenimentele însemnate" nu-l prea inspiră. Cu toate acestea, *La Plevna !...* este unul din textele ceva mai îngrijite, care nu-și refuză sobrietatea, bombasticismul unor tirade vrînd probabil să comunice o stare de patos. Și problematica tinde să fie mai cuprinzătoare. E vorba de conflictul între chemarea dragostei și a datoriei, între apucăturile cosmopolite și simțirile patriotice, între prejudecățile de clasă și adeziunea la o cauză superioară.

...Dar, în general, structura compozițională a dramaturgiei Independenței e cam una și aceeași, acomodată unui scenariu care, și el, nu prea diferă de la o lucrare la alta,

natura lui intimă, dacă exceptăm tendința eroică a personajelor, fiind într-adevăr aceea a piesei așa-numite „de salon". De semnalat totuși străduințele acestei dramaturgii de a ieși din tipare comode, care în orice caz nu mai corespundeau. O trăsătură comună ar fi și conduita narativă în care, ca într-un reportaj de front, într-o relatare însuflețită, sînt descrise secvențe din crîncenul război. În înfierbîntarea povestirii, hiperbola este un procedeu convenabil. Un laitmotiv, consacrat de versurile lui Alecsandri, era acela al *horei*, care nu e pur și simplu o născocire literară. Însă dramaturgii, dintr-un impuls romantic, idealizează, interpretînd nu atît în spirit rustic, ci idilic, o comportare la prima vedere inexplicabilă a celor intrați în jocul vieții și al morții. „Hora" aceasta îndrăcită, preluînd ritmul învîrtejit al bătăliei, funcționează ca o metaforă antrenantă, foarte specifică — asimilată însă mai profund de compozitorii vremii. Și-a găsit ilustrări, festiviste de obicei, și în pictură.

Mai norocos, între dramaturgii Independenței, a fost Gr. Ventura, a cărui „dramă națională", *Curcanii*, s-a bucurat de o neobișnuită popularitate. El are, surprinzător (fiindcă a fost pe front), o imaginație livrescă a războiului (pîrîiturile focurilor de armă amintesc trosnetul unei păduri de brad ce s-a aprins, reduta se înalță prin cețuri „ca un castel din mare"). Idila, „intriga amoroasă", nu poate lipsi, de bună seamă. Dar se simte în unele scene rumoarea surdă a bătăliei și o boare de naturalețe trece peste dialogul cu frusteți cîteodată pitorești, limpezind și autenticitatea unor tipuri, personaje episodice îndeosebi. În glasuri urcă o emoție sinceră, bărbătească. Mai aventuroasă, cu ițe încurcate, este piesa *Peste Dunăre* (1879), unde, pe fundalul mai îndepărtat al luptelor, sînt urmărite, într-o manieră ce cultivă senzaționalul (răpiri, ucideri, răzbunări etc.), cîteva destine, în împrejurările tulburi generate de război pentru o parte a populației creștine din sudul Dunării. Se înțelege, și aici se încinge o „horă a curcanilor". Și tot astfel, ne întîmpină o „horă a libertății" în înjghebarea în versuri a lui V. Rusănescu *Smîrdanul și Vidinul*, ca și în fantasmagoria lui I.P. Bancov *Steaua României și morții de la Plevna*, cu naive

simbolizări. Comicul, aici, e involuntar. Subintitulată, tocmai potrivit, „comedie dramatică", sceneta *La Turnu Măgurele* de V. Alecsandri nu se salvează prin graţia versului. „Suspinele suferinţei" formează doar o sintagmă poeticească, în care suferinţele reale nu au nici un răsunet. În ritmică uşoară, lină, asediul Plevnei e transpus în versuri care, ca şi în ciclul *Ostaşii noştri*, înclină a se supune unei optici ţărăneşti, de mitologie populară. De un umor grosier e „cantoneta" lui G. Baronzi *Sergentul rănit*, în vreme ce comedia lui C.D. Ollănescu-Ascanio, *După război*, cu minore complicaţii şi tertipuri amoroase, are puţine tangenţe cu tematica războiului ; nu tot astfel alegoria sa *Lupul şi barza*, care vizează o perioadă postbelică. În treacăt, mai pot fi amintite scenetele lui I. Lupescu, reconstituind, între alte fapte, asediul Plevnei, piesa (se pare nejucată) lui Pantazi Ghica *Răniţii români*, reprezentaţiile lui M. Pascaly cu *Dorobanţii sau chemarea ţării*, „episod cu cîntece din rezbelul românilor din 1877". În Transilvania au loc serbări la care, după unele mărturii, se pare că au asistat J. Brahms şi violonistul J. Joachim. Trupa lui Z. Burienescu şi, mai tîrziu, aceea a lui I.D. Ionescu prezintă în lungi turnee piese eroice, în care pulsează spiritul Independenţei ; tot aşa, G.A. Petculescu în Banat.

După 1900, pot fi menţionate „drama războinică" *Peneş Curcanul* (1902) de V. Leonescu şi T. Duţescu-Duţu, apoi alte alcătuiri fără însemnătate (I. Oproiu, Filimon Demetrescu, Serafim Ionescu, Val. Rei). Mihail Sadoveanu oferă Naţionalului ieşean *Zile vesele după război*, o adaptare după Labiche.

Eroii războiului pentru Independenţă au pătruns şi în teatrul popular. În 1880, la Tîrgu Neamţ, se înfăţişează privitorilor spectacolul *Predarea lui Osman*, cu un anume şart al reconstituirii şi cu întorsături de şagă ţărănească. Sub denumiri precum *Căderea Plevnei* sau *Halim*, textul, care foloseşte şi versuri de V. Alecsandri, s-a reprezentat an de an în sate de prin părţile Neamţului. E încă o mărturie a rezistenţei unei tematici, ca şi a ecoului prelung al războiului pentru neatîrnare.

Sigiliul dramaturgiei Independenței a fost acela al marilor elanuri.

* * *

În dramaturgia actuală, rememorarea evenimentelor păstrează un timbru netăgăduit patetic. Dar trăsătura dominantă este aceea analitică, de interpretare lucidă a faptelor, în ramificațiile unor înțelesuri ce alcătuiesc problematica, de o teribilă consecvență, a istoriei noastre. Sînt scrieri, poate, de o inventivitate monocordă (situații, personaje ș.a.), dar care emit, totuși, pe o scală dramatică relativ întinsă — de la reconstituirea riguros documentară la evocarea în tonuri descriptive sau rapsodice, de la încercări de frescă la un teatru psihologic și al ciocnirilor de idei și pînă la farsa tragică. Și, în supratemă, o meditație asupra destinului, prin vremuri, al unui popor, asupra sensurilor istorice și, pentru ființa noastră națională, existențiale ale conceptului de independență. Argumentația, escaladînd spre o filozofie a istoriei, are, în pledoaria pe care aceste piese o susțin, o demnitate a ideii și forța de convingere a unui adevăr care răzbate mai devreme sau mai tîrziu printre opreliști și capcane. O cauză dreaptă sfîrșește în cele din urmă prin a se impune. Dar atunci, în anul de grație 1877, această cauză a trebuit să fie impusă nu atît prin abilități diplomatice și vorbe meșteșugite, căci atîtea apeluri și stăruințe s-au pierdut în van, ci prin elocvența tranșantă a armelor. Relațiile dintre statele mari și cele mici au o dinamică a lor... Dramaturgia Independenței insistă însă mai puțin asupra actelor războiului și a întîmplărilor intrate în legendă de pe frontul sud-dunărean, chiar dacă înfrîngerea redutabilei defensive otomane a constituit argumentul decisiv. Ea se interesează în mai mare măsură de runda preludiilor diplomatice. În starea de spirit a părții române pot fi regăsite gînduri, îndoieli și aprehensiuni care aveau să mai revină în răstimpuri. A fost o controversă aspră, un dialog crispat cu parteneri năzuroși, suspicioși și iritabili, cu prejudecățile și interesele lor statornice, dispuși să recurgă neloial, și nu numai la „masa tra-

tativelor", la dreptul forței, abia ferindu-se să nu-și trădeze tendințele expansioniste. Logica aceasta imperialistă trufașă respinge, cu o cinică premeditare, orice tentativă ce ar duce la contestarea unei ordini anacronice, la perturbarea echilibrului, instabil dealtfel, al marilor imperii. În piesa *Hotărîrea* de Mircea Bradu se avansează, la un moment dat, ideea unei reașezări a echilibrului european, în cadrul căruia statele mici să-și cucerească locul ce li se cuvine. Nu e singura trimitere la contemporaneitate.

Deci, încercările tînărului stat național unitar român de a-și crea o personalitate de sine stătătoare stîrnesc, bineînțeles, luări de poziție nefavorabile — și o neliniște, în anumite cercuri, deoarece independența României le apare ca un semn de rele prevestiri. Dar Europa întreagă trepidează, stemele imperiale se clatină sub răbufnirea unui vînt de răzvrătire. Era timpul ca și „provinciile privilegiate" ale împărăției otomane să-și scuture cătușele care începuseră de mult să ruginească. Războiul ruso-turc fiind previzibil, în culisele diplomației europene pariul se face pe mize colosale. Nimeni nu acordă șanse Imperiului otoman, care nu mai este decît stafia puterii magnifice de odinioară, deși se sumețește sub flamura verde a trecutelor cuceriri. I se spune, cu batjocoritoare compătimire, „Marele bolnav" și, fiindcă agonia îi este atît de aproape, simțul posesiunii, spasmodic, îi reactivează brutal vechi reflexe hrăpărețe. De o recunoaștere a independenței nici vorbă nu poate fi — ea trebuie smulsă cu sila și, cu autoritatea acestui gest, impusă apoi și marilor puteri. Deocamdată, într-un recurs utopic la rațiune, se face apel la căile diplomatice. Dar sînt căi pline de obstrucții și temporizări, în care decizia se amînă la nesfîrșit. Diplomația europeană arborează o mască impenetrabilă, de o rafinată perfidie, atunci cînd nu se încruntă cu ostilitate. În fața aroganței și a ipocriziei, sorții de reușită sînt cu totul îndoielnici. Alternativa, dramatică și riscantă, este războiul. Prins în triunghiul întunecat a trei imperii, statul român — ca altădată Ștefan sau Țepeș sau Mihai — nu are sprijin de nicăieri, reazemul și nădejdea fiind în propriile forțe care dealtfel stau gata să izbucnească. E limpede că tactica aștep-

tării nu-i folositoare, că neutralitatea prudentă ar fi o nefastă eroare. În Parlament, proclamarea Independenței, într-o luminoasă zi de început de mai, și hotărîrea de a intra în război pun în mișcare un talaz de însuflețire care se întinde cu repeziciune în toate provinciile locuite de români. Resemnarea și obida lasă locul hotărîrii și nerăbdării. Românii simt că pot să-și făurească soarta prin ei înșiși. Despre toate acestea vorbește dramaturgia Independenței, grija ei fiind să insiste pe ideea că independența este o moștenire, un legat spiritual, o aspirație dintotdeauna sădită în sufletul acestui popor.

Între piesele de care ne ocupăm, cele ale lui Mihnea Gheorghiu (*Patetica '77*) și Mircea Bradu (*Hotărîrea*) zăbovesc asupra fazei preliminariilor diplomatice, căutînd să filtreze — și pentru sensibilitatea noastră politică de astăzi — subtilitățile și substratul unor tortuoase, trenante negocieri, neocolind însă, cînd este cazul, nici revelațiile mai șocante. Marile delimitări de interese s-au produs. Lipsit de sprijinul puterilor garante, statul român se vede nevoit să-și chibzuiască temeinic alianțele, pentru ca, odată zarurile aruncate și Dunărea trecută, ofensiva eliberării să nu devină o disperată aventură. Riscurile intervenției sînt imense întrucît privesc securitatea însăși, integritatea politică a țării. Dar, pe de altă parte, nici alianța militară nu-i de acceptat în orișice condiții. Este, în eposul Independenței, un prag de culminație. Tensiunea acestor ceasuri de răscruce, cu dramaticul suspans al opțiunii, suscită însă la unii dramaturgi mai mult un comentariu politic, un fel de exegeză. Dintr-o anecdotică încărcată, din cronici și reportaje, din redactările, nu arareori mai elocvente prin subtext, ale unor acte și mărturii, sînt decelate acele atestări care pot înlesni înțelegerea epocii, cu sistemul de relații și contradicțiile ei specifice. Un punct critic este și acela al încheierii Convenției privind trecerea armatei ruse către țărmul dunărean și stabilirea drepturilor de beligerantă, document cu cele mai delicate consecințe și neîngăduind, tocmai de aceea, nici un compromis. Morga și ieșirile nestăpînite ale ofițerilor țariști sînt contra-



Scanned with OKEN Scanner

carate de sobrietatea părții românești, de fermitatea și, nu mai puțin, de vigilența parlamentarilor români. Desfășurarea ostilităților, în continuare, avea să le dea dreptate. Telegrama, celebră, sosită „f.f. urgent" de la Cartierul general al Marelui Duce Nicolae, vine să ofere, în alertă, raporturi mai echitabile de colaborare, impuse de realitatea însăși. În convorbirile pe care protagoniștii, personalități care au existat aievea sau personaje de ficțiune, le angajează cu partenerii de opinii apuseni (*Hotărîrea*), ruși (*Patetica '77*) sau turci (*Două ore de pace* de D.R. Popescu, *Iarna lupului cenușiu* de I.D. Sîrbu), superioritatea morală și ideologică este, cum nu se putea altfel, de partea ambasadorilor ideii de Independență.

Dacă *Hotărîrea*, adoptînd un stil intransigent, mai auster, de rectitudine morală, se menține în incinta unor deliberări de nivel diplomatic, *Patetica '77* deschide, în vioiciuni sacadate de montaj cinematografic, o panoramă mai largă, încercînd a sugera masivitatea participării și clocotul adeziunii populației. În acest context, marile personalități, păstrîndu-și ponderea însemnătății lor, de factori catalizatori și cu putere de decizie, se impun și mai clar drept purtătorii de cuvînt ai unor aprinse năzuințe. Este, așa cum fiecare piesă o legitimează, o cauză obștească, războiul întregului popor. Frontul îi apropie încă mai mult pe combatanți, într-o camaraderie strînsă — ofițeri și ostași, moldoveni și munteni, români din Transilvania, Banat sau Bucovina, unindu-i în moarte și înfrățindu-i în biruință, chiar dacă gloria nu-i răsplătește pe toți deopotrivă. Greul apasă, ca în atîtea alte faze ale istoriei, pe umerii țăranului, „marele soldat" (cu sintagma ce dă titlul piesei lui Dan Tărchilă), care se bate cu îndîrjire nu pentru un ideal abstract, ci pentru o speranță — aceea de a primi pămînt, adică dreptul la un trai mai omenesc, într-o țară eliberată de servituți. Din dezamăgirea și din mînia lor va izbucni însîngeratul 1907. Pe front, însă, luptă fără nici un preget, lăsînd sute și mii de jertfe, hărțuind în asalturi sîngeroase „crîncena redută" otomană, în care ei văd desigur un alt simbol al oprimării. În ceasurile de răgaz își amintesc de cei rămași

acasă și nostalgia lor trece în cîntece, în fredonări de doine ori balade. Energia și optimismul, bucuria și tristețea se înlănțuie comunicîndu-se mișcărilor dezlănțuite ale horei — fenomen ce a uimit pe unii comentatori străini ai războiului. Dar ei nu aveau cum pătrunde în ascunzișurile unui suflet ale cărui profunzimi dramaturgii noștri s-au străduit să le surprindă cu intuiție poetică, apelînd și la datini sau rituri străvechi. Un capitol mai tulbure îl constituie plonjarea în zonele obscure, ale unui subconștient cu latențe atavice („vocea sîngelui", „ura din sînge", „sîngele străbunilor" ș.a). Ideea de patriotism putea fi ocrotită de nebulozități. De aceea, între *Patima fără sfîrșit*, semnificînd „iubirea de neam", și *Sîngele*, am preferat prima variantă de titlu a dramei lui Horia Lovinescu. Piesa, cu virtualitățile unui roman, narează despre destinele ciudat de asemănătoare ale unui șir de intelectuali ardeleni purtînd, tuspatru, același nume — Andrei Dumșa. Cel de al doilea Andrei Dumșa, descoperindu-și obîrșiile și dînd ascultare unei chemări izbucnite din străfundurile ființei sale, se dăruiește cauzei fraților de peste munți, pierind în prima misiune. (Despre acțiunile de solidaritate cu armata română tratează și *Rapsodie transilvană* de I.D. Sîrbu). Un vagabond misterios, de stirpe eminesciană, este Hoinarul, întruchipînd Poezia cu virtuțile ei vizionare. El are harul profetic, întrezărind actul întregirii țării. România, proclamase M. Kogălniceanu, să fie ca odinioară, în vatra vechii așezări. Încă un laitmotiv al dramaturgiei Independenței.

Ideea de independență solicită în dramele lui D. R. Popescu și I.D. Sîrbu o frazare mai tăioasă, percutantă, fiind transpusă din planul obiectiv al istoriei în termenii polemicii de idei. Climatul lor dramatic, dezvoltat pe seama unor situații-limită, emană din circumstanțe asemănătoare. Un topos al literaturii de război : reîntîlnirea unor foști prieteni, pe care o stare conflictuală îi transformă în potrivnici între care concilierea nu mai încape ; mai degrabă dușmănia. Evenimentele sînt esențializate, infiltrîndu-se în substanța dialogului, dialog al cărui final poate însemna pentru unii o sentință fără apel. În piesa lui D.R. Popescu *Două ore de*



Scanned with OKEN Scanner

*pace* (*Cine trece prin Aulis...*), încleştarea dintre Andrei Dunărinţu şi fanaticul turc Kahir, din care românul iese moralmente învingător, poartă semnul istoriei vii, pe care ei o trăiesc cu patimă şi în care, cu îndreptăţiri diferite, s-au implicat. Rosturile imediate sau mai îndepărtate ale existenţei, sensul morţii înscris în sacrificiul de sine, „pentru binele şi adevărul patriei", se conjugă sau intră în disjuncţie cu legităţile istoriei. E o dramă a lucidităţii, cultivînd o morală a valorilor absolute, sub zodia iubirii de ţară. Un rezoneur melancolic şi sarcastic, turcul Ali, comentează cu spirit amar decăderea Imperiului otoman, „umbra" celui de altădată. Dar aceasta este soarta tuturor imperiilor, filozofează şi Andrei Rudeanu din *Iarna lupului cenuşiu*, piesă care convinge prin distincţie stilistică şi fineţe dialectică. În încordările şi primejdiile unui duel între egali, dar în care turcul Abdul e stăpîn pe situaţia imediată şi deci poate decide asupra vieţii lui Andrei, subţirimii orientale a unuia i se opun, fără multe vorbe mari, fermităţile suplu argumentate ale ripostei celuilalt, sprijinite pe o logică a istoriei. E un dialog de cameră, pe un fundal trepidant, cu nuanţate referiri la pricinile războiului, luînd în discuţie raporturile europene, cu echilibristica precară a marilor puteri. Destinul românesc este scrutat şi sub unghiul memoriei („... noi am existat numai în măsura în care ne-am amintit").

Dramaturgia Independenţei, cum arătam, îşi are repertoriul ei de modalităţi dramatice. (La scrierile amintite mai putem adăuga piesa-reportaj *Şoimii* de P. Vintilă, *Acţiunea Codalbul* de I. Ochinciuc, lucrată în manieră poliţistă, „cronica dramatică" *Măria-Sa poporul* de Peter Tömöry). O notă insolită aduce farsa tragică *Reduta* de M.R. Iacoban, mai întîi prin inspiraţia ei aparte, apoi prin ingeniozităţile elaborării. Piesa, trecută printr-un amestec de duioşii şi şăgi moldoveneşti, cu pigmenţii unei satire în spirit caragialian şi de un grotesc în calibrare absurdă, anchetează cazul unui personaj notoriu, Candiano-Popescu, „descins parcă din galeria eroilor lui Shakespeare". Shakespearianismul eroului, în *Reduta*, e foarte vag, totuşi „teribilul destin" al



Scanned with OKEN Scanner

acestei enigmatice și contradictorii figuri intrigă pînă la nedumerire, pînă acolo unde nedumeririle devin tulburătoare. Incursiunea într-o biografie la prima vedere excentrică permite și unele supoziții asupra situației politice interne, la cîțiva ani de la Independență. Partidele și-au reluat eterna competiție, agitînd atmosfera prin zgomotoase, dacă nu sordide lupte electorale, istoria fiind adusă acum în jalnica situație de a sluji unor joase interese. De aici pînă la denaturarea adevărului istoric nu mai e mult. Dar în dosarele cu acte, documente, mărturii, adunate cu zel aproape maniacal, ca probe menite să-i susțină cauza și să-l apere de defăimări, de către Aurelian Ionescu (cum se numește în piesă Candiano-Popescu), este strînsă, adăpostită de mașinațiuni trecătoare, istoria adevărată, așa cum a fost. „N-are dreptul nimeni să ferece istoria..." — ea aparține celor care o înfăptuiesc. Altfel, totul devine o tragică farsă.

Între ficțiune și document, dramaturgia Independenței evocă episoadele semnificative ale războiului pentru neatîrnare, de la preludiu pînă la epilog, dar nu valorifică pînă la capăt șansa pe care tema i-o procură.

# LUMINILE „RAMPEI"

O inspirată, de fapt inevitabilă idee a fost aceea a înființării unei colecții de teatru prin care dramaturgia noastră, pusă în valoare cu precădere în spectacole, să poată să-și susțină și pe tărîmul literaturii unele titluri de merit în competiția ei capricioasă și ingrată cu proza sau cu poezia. I s-a spus „Rampa" și criteriul ei a fost acela de a propune spre *lectură* oricărui cititor și, poate, criticii literare înseși — cam vitregă față de textul dramatic — acele piese care au și fost puse în scenă, cu succes. Care, deci, au trecut rampa... E vorba nu atît de o invitație la descifrarea virtuților *scenice* ale unei comedii sau drame, ci, dimpotrivă, de punerea în lumină a calității lor *literare*. După o viață uneori fremătătoare sub luminile rampei, piesele selectate, cu destul discernămînt, în colecție sînt propuse astfel unui circuit mai larg, literar. Fiindcă, oricum, nu toate au apărut mai înainte în reviste sau în volume ; și pentru că, în „Rampa", prezența lor solitară e parcă mai provocatoare. Bineînțeles, scopul colecției (sub patronajul editurii „Eminescu") este unul mai larg, cultural, satisfăcînd și cerințe de istorie literară. Se preia, doar, dintr-o moștenire îndestulătoare. Poate că în această privință se resimt deocamdată inconsecvențe, cum și un dezechilibru între textul clasic și piesa nouă care, normal, precumpănește, profitînd însă și de vămi mai îngăduitoare.

Ritmată în cadențe simfonice, de un patos înalt, tunător, în *Apus de soare* de B. Delavrancea se simte bucuria cuvîntului, rostit sărbătorește. Cu un halo de măreție sau de cuviosă smerenie, glăsuirea voievodului moldovean se înalță — ca într-un oratoriu — somptuoasă, în balansul poetic dintre real și legendar ; mărturisind totodată, prin pletora verbală,



Scanned with OKEN Scanner

voluptatea neînfrînată a elocinței unui dramaturg și liric și discursiv. — Dintr-o primă falangă a dramaturgiei istorice noi, ca și Dan Tărchilă (în *Io, Mircea Voievod*, declamația se nuanțează printr-o privire mai analitică), Al. T. Popescu, în *Croitorii cei mari din Valahia*, celebrează virtuțile creatoare ale geniului anonim al poporului, înzestrat pentru măiestrii care, învingînd și timpul și vicisitudinile, se perpetuează prin inefabile seve pînă în viziunile argheziene sau brâncușiene. O deschidere de orizont se întrevede în demersul cumpănit, de o luciditate severă, al lui Al. Voitin. *Procesul Horia*, sinteză a ficțiunii cu documentul, pune într-o semnificativă conexiune stările interne, în latența sau în explozivitatea lor, cu tendințele nu tocmai cordiale ale puterilor străine. Meditația tinde să treacă în primul plan. În *Descăpățînarea*, Al. Sever întreține un eseu despre putere și înțelepciune ca argument filozofic, ca exercițiu politic — dar și ca factori de rezistență în restriște. O continuitate în spirit asigură *cartea*, din letopiseț în letopiseț, și Miron Costin preferă, în piesă, oricărei măriri această „domnie de aur". Dacă „sabia" și „chibzuiala" sînt temeiuri, adeseori antagonice, ale puterii, între „domnia de aur" și „domnia de fier", între ascuțișul paloșului și ascuțimea minții disensiunile sau nesincronizarea pot fi, în anumite conjuncturi, nefaste. Un montaj sincopat, cu afectări nereprimate, conspect dramatic aglomerat, dizarmonic, *Credința* lui Ion Coja e un simpozion de glorioase umbre, din diferite epoci. Impromptu cînd sobru, cînd ironic pe tema „alte măști, aceeași piesă" — avînd afinități cu teatrul lui Mihnea Gheorghiu —, piesa cade în trapele propriei formule, cu toate că nu-i lipsește un fir unificator. Cu *Noaptea*, M. R. Iacoban se apropie, oarecum neașteptat poate și pentru autorul însuși, de drama istorică. El narează cu intuiție a trecutului și cu un dezvoltat simț al pitorescului (de tipuri, de limbaj) un episod neobișnuit, cu investiri simbolice, din istoria frămîntată a „tîrgului Eșilor" care, hojma devastat de năvăliri și molime, de atîtea ori căzut (sau, cine știe, dat anume) pradă

flăcărilor, renaște mereu din propria cenușă, durînd astfel, prin vreme nevătămat în ființa lui adîncă.

Un salt tematic și poposim în mahalaua evocată, cu o crudă poezie, de G. M. Zamfirescu. Se înfruntă, în *Domnișoara Nastasia*, patimi care răvășesc și împing la acte necugetate ori se răsfrîng dureros în nostalgia eroinei de a evada „dincolo de barieră", de a se elibera, prin dragoste, de apăsarea insuportabilă a unui mediu dezolant, mizer și violent. Iubirea pare un refugiu. Dar nici voluntara Nastasia, nici fragila „ciută", din piesa cu același titlu a lui V. I. Popa, nu au norocul, nu au, mai cu seamă, puterea de a se sustrage unei lumi care le profanează sau nu le poate înțelege aspirațiile — viețile lor, ca sub osînda unei ursite rele, se frîng. Cu un intermitent destin de dramaturg, Eugen Barbu participă cu „tragi-comedia", de inflexiuni gorkiene, *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*. Scrutînd anumite unghere ale periferiei, piesa conturează în linii incisive, dure un tablou deprimant, simbolizînd o societate care se prăbușește. „Undeva la marginea orașului" își plasează acțiunea și Paul Ioachim în *Goana*, surprinzînd, în naturalețea și neprevăzutul reacțiilor, rătăcirile unor tineri în derivă, care mai au totuși, atunci cînd ireparabilul nu survine, o șansă a redresării. E necesar ca ei să-și dea seama de eroare și să nu-și piardă credința că există „undeva, o lumină" — întrezărită în piesa, de o simplitate gravă a firescului, cu licăriri poetizante, *Undeva, o lumină...* de Doru Moțoc ; „licărirea acelei lumini miraculoase" e speranța. Același realism psihologic practică Paul Ioachim în *Nu sîntem îngeri*, care licitează o tematică morală : greșeala de odinioară — o delațiune — și consecințele ei peste ani, conflictul lăuntric între ispita liniștii confortabile și asumarea, cu toate riscurile, a vinovăției, într-o tîrzie redempțiune.

Un înfrînt, în planul conștiinței, este Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu. Fascinat de „jocul" himeric al ideilor „pure", el crede cu fanatism într-un adevăr al său („dreptatea absolută") care nu-i altceva decît un „joc al ielelor", a cărui nălucire îl va pierde pe acest tragic ina-



Scanned with OKEN Scanner

daptat, în pariul său enorm cu absolutul. Tot un neadaptat, dar suflet mai puțin astral, este Alexandru Andronic, blîndul aiurit, candidul profesor din *Ultima oră* de Mihail Sebastian. Printr-o întîmplare amuzantă, fără ca încă să se fi dezmeticit, el cîștigă partida, scăpînd cu bine de fauna venală și agresivă care îi dă tîrcoale și ieșind din teribila și năzdrăvana, la urma urmei, încurcătură, printr-un concurs de situații pe care comedia le acceptă. Mihail Sorbul configurează cu sau fără premeditare în *Patima roșie* un microunivers închis, fără alt orizont, sau altă iluzie, sau reazem decît al patimii, fără altă ieșire decît a viciului, a sinuciderii ori crimei. Zbuciumul și sincer și melodramatic al Tofanei pentru fericire are, în scenele de exasperare clamoroasă, cu marile gesturi ale pasiunii, o neașteptată tușă de grotesc. Tragismul se lasă sabotat de un sarcasm secund în această comedie tragică în care incomunicarea sentimentală, paroxismele trufiei sau geloziei, la fel ca și cinismele, amoralitatea, scepticismul sînt anticipări ale unei apropiate disoluții.

Cum era și de așteptat, ponderea în colecție o are dramaturgia contemporană, de dată mai mult sau mai puțin recentă. *Trei generații* are, în sintaxa narativă și intonația învăluită, estompată, timbrul creației Luciei Demetrius, cu unduiri de lirism, dar și cu ironie — deviind în șarjă — în observația morală. Metafora transparentă a „ferestrelor închise" comunică, în transcripție simbolică, senzația unui peisaj moral viciat, stătut, în care se irosește viața unei femei, viață plină de îngrădiri și renunțări. Dezlegarea — oarecum distonantă stilistic — survine tîrziu, într-un final (de piesă) care ar voi să vestească un alt început. Femeia resemnată și amar îngîndurată de pînă atunci, martor întristat sau uimit al multor întîmplări dezonorante din „citadela" unei familii burgheze, Ruxandra deschide larg ferestrele, lăsînd să pătrundă aerul proaspăt de afară. Din teatrul romanțios al lui Mircea Ștefănescu s-a ales duios evocatoarea *Căruța cu paiațe*. Un urmaș atît al lui Mihail Sebastian, cît și al lui Mircea Ștefănescu ar fi Virgil Stoenescu



Scanned with OKEN Scanner

— într-o măsură mai mică, însă, în *Moartea ultimului golan*, unde sînt atinse unele probleme, şi mari — şi mărunte, ale tinerei generaţii. D. R. Popescu, în *Aceşti îngeri trişti*, aduce în lumina orbitoare a unui zenit al adevărului o generaţie ardentă de „tineri furioşi", idealişti şi dezorientaţi, „îngeri" întristaţi de neadevăruri şi de compromisuri, tinzînd spre un absolut al trăirii şi al marilor iubiri. *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu e o rapsodie frenetică a tinereţii, vîrstă a sublimităţilor, dar şi a candidei iactanţe, emanînd patosul lucid al căutărilor şi al cunoaşterii de sine, cu indecizii şi răzleţiri, cu ancorări în real şi vagabondări picareşti printre iluzii, într-o exuberanţă frumoasă, cîteodată excentrică, a imaginaţiei.

Cu o canava mai veche, *Simfonia patetică* a lui Aurel Baranga (care a inaugurat, alături de *Apus de soare*, noul lăcaş al Teatrului Naţional din Bucureşti) rememorează „anii negri" de luptă grea în ilegalitate, în preajma şi în toiul insurecţiei naţionale antifasciste. Mai viu e nervul satiric. În teatrul de premise şi de ipoteze etico-psihologice al lui Dorel Dorian, ancheta spectaculară din *Dacă vei fi întrebat* are şi un contur simbolic ; judecătorul de instrucţie Barbu Dragomir apare — mai mult decît ca un membru în magistratura noii ordini — drept purtătorul de cuvînt al unui sistem care aduce în faţa judecăţii nelegiuiri (o conspiraţie a crimei) puse la cale, într-o zadarnică încercare de răfuială, de elemente ataşate fostului regim. „Pe pragul dintre două lumi", *Marele fluviu îşi adună apele* de Dan Tărchilă dă curs unei tendinţe poematice, prin recitări şi elanuri de avîntat spectacol agitatoric. O mlădiţă cu frăgezimi romantice a creaţiei lui Dan Tărchilă este *Rouă pe trotuare*. Iubirea — mai întîi o aşteptare tulburată, cu primele punţi ale comuniunii tandre — ce se ţese într-o noapte între doi tineri e ca o revanşă a vieţii pentru morţi nedrepte şi iubiri curmate tragic. „Roua" iubirii mijinde acoperă ca un suav miracol caldarîmul înroşit odinioară de sîngele muncitorilor seceraţi (în împurpuratul 13 decembrie 1918) de gloanţele plutoanelor de represiune. O figură, într-un fel simbolică,



Scanned with OKEN Scanner

de ilegalist este aceea a Necunoscutului din piesa (cu titlu enigmatic) *Casa care a fugit prin uşă* de Petru Vintilă. El este omul care aduce nădejdea într-o casă („casa" e, firește, o metaforă) în care trepidațiile istoriei se resimt cu putere crescîndă, declanşînd prize de conştiință şi opțiuni radicale. Căci, cum se spune sentențios în *Femeia fericită* de Corneliu Leu, „socialismul înseamnă a alege". Împrejurările insurecției au inspirat şi unor dramaturgi dintr-un mai nou val (Leonida Teodorescu, *Evadarea*, Radu F. Alexandru, *O şansă pentru fiecare*) drame în care condiția claustrării (adică arestul) şi iminența sfîrşitului (eroii, tineri comuniști, sînt condamnați la împuşcare) alcătuiesc un topos generator de tensiuni. În situația-limită ce s-a creat, punînd la încercare fibra cea mai intimă a unor conştiințe, soluția ultimă nu îngăduie nici o sustragere sau şovăială. Cînd posibilitatea evadării nu există, demnitatea (fără cuvinte mari) în fața presiunilor, vicleniilor, dar mai ales a morții îi aşază pe aceşti incoruptibili, în încercarea grea a martiriului lor, sub o rază de noblețe. Un poem tragic, cu transgresiuni în fantastic şi halucinant, în care apropierea morții stîrneşte adînci înfiorări, mişcînd liniile clare, este *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu. În cadrul întunecat al închisorii chipul Mariei, ca o icoană, se învăluie de o lumină. Suferințele ei, ca şi sacrificiul ultim care le încununează îi conferă o aureolă. E o neobişnuită, poetică întruchipare a unui personaj de comunistă. *A opta zi dis-de-dimineață* de Radu Dumitru, poem al păcii şi al fraternizării, pledează, între apelul whitmanian şi exaltarea lirică, între satiric şi simbolic, pentru o alianță împotriva forțelor absurde, agresive ale iraționalului. „A opta zi dis-de-dimineață" ar putea fi preludiul matutin, geneza unei ere de indestructibile armonii.

În alte piese, istoria nu foarte îndepărtată e reprivită sub rigorile unei dezbateri cu acuități polemice. Un județ al trecutului, unde, precum în drama *Puterea şi Adevărul* de Titus Popovici, se dezbate la o temperatură înaltă relația dialectică dintre etic şi politic, divergența ce se poate ivi la un moment dat între puterea politică şi adevărul vieții. Tot



Scanned with OKEN Scanner

astfel în piesa cu substrat epic *Femeia fericită*. Adevărul în care crede comunistul Andrei Gherasim se va impune în cele din urmă, nu însă fără a avea de înfruntat mîhnitoare suspiciuni şi obstrucţionante inerţii. Confesiunea eroinei din *Viaţa unei femei* de Aurel Baranga istoriseşte drama unei vieţi bruscate, zdruncinată de abjecţii şi de sinistre abuzuri, de un şir de nefericiri deloc întîmplătoare. Fapte, cum se spune în *Puterea şi Adevărul*, „care nu trebuie să se mai repete". Dacă nu pot întina existenţa demnă a unei femei — şi a oricărui om cinstit —, ele însă nici nu se pot uita. Spovedania doar uşurează şi limpezeşte un suflet lovit, cotropit de sfîşietoare întrebări şi obsesii. În piesa, cu inserţii comice dar cu o miză gravă, *Scaunul* de Tudor Popescu, o veche opoziţie (conflict generic : acuzat-judecător) se redimensionează, după un anumit răstimp al injustiţiei, şi, într-un cadru nou, se restabileşte acel adevăr confiscat de suspiciuni şi fărădelegi. „Piesa recuperării unei prietenii", *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu e o scriere în cheie psihologică, urmărind să surprindă motivaţia necunoscută a unor stări, a unor acte. Incursiunea în biografia personajelor se face treptat, prin meandrele lăuntrice, între luciditate şi melancolie. Al. Sever, în *Menajera*, cultivă un teatru al introspecţiei, psihologizînd voluptuos, cu acuităţi ale dilemei morale care, odată cazuistica intelectualistă abolită, cad sub imperiul de chinuitoare umbre al unor stări halucinatorii. Fluidul psihic e stăpînit printr-o tehnică a ambiguităţii. Imersiunea în oniric a lui Ion Aureliu Rebedea (om de carte, baricadat cu delicii egotiste în citadela bibliotecii sale), vizitat de fantasmele unui cuget clătinat, e determinată de amintirea unui denunţ prin care, poate şi dintr-o spaimă de real, grăbise arestarea şi executarea unei tinere comuniste ce se refugiase în casa lui, tulburîndu-i liniştea studiului şi o indiferenţă vinovată. Coşmarul sfîrşeşte printr-un previzibil gest de expiere, cortina lăsîndu-se încet peste metafora aproape diafană a mîntuirii prin suicid. Ieşind de sub zodia mai habotnic eseistică a dramaturgiei lui Paul Everac, *Un fluture pe lampă* discreditează cu gesticulaţie în subsidiar demonstra-



Scanned with OKEN Scanner

tivă iluzia falsă a libertății (de gîndire, de acțiune) dobîndită aiurea ; nu regăsirea de sine, ci singurătatea, izolarea, alienarea pîndesc pe cel ce se aruncă în nesăbuita aventură. Piesă de interior, cu instrumentație cameralĕ, *Excursia* de Th. Mănescu se susține printr-un dialog de o violență temperată, în care argumentația cît derutată cît tendențioasă a unui pervertit (tentația Tatălui, om de știință, fiind desțărarea, fuga într-un occident al promisiunilor și iluziilor mai mult sau mai puțin înșelătoare) primește riposta decisă a fiului, electrizat de acele certitudini care sînt o emanație a realității, realitate politică și sufletească totodată. O dotă etică are *Zestrea* lui Paul Everac, la fel ca și *Adîncimi* de Const. Chiriță, piesă clădită pe motivul jertfei de sine pentru o idee, un ideal constructiv. — Pe un alt plai al gîndirii, în urzeală filozofică, tragedia *Meșterul Manole* a lui Lucian Blaga dimensionează poetic, în intensități expresioniste, mitul creației. Manole, „pedepsit cu dorul de a zămisli frumusețe", înalță într-o dramatică „luptă cu tainele" un sfînt lăcaș — prin suferință și prin jertfă, cu o nesfîrșită tristețe, dar și cu voința, privilegiu și supliciu al creatorului, de a-și înfăptui proiectul nepereche. *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu nu înfățișează doar drama unui artist. Ci, sub faldurile parabolei, se arcuiește meditația asupra vieții și morții, a creației. După un sever blocaj dilematic, de neliniști și îndoieli devastatoare, sculptorul Manole Crudu își regăsește în pragul sfîrșitului eul profund, de om și de artist, întîmpinînd cu o melancolică serenitate acea clipă în care o viață se transformă în destin. În piesa, tot de Horia Lovinescu, *Ultima cursă* există, într-o gamă minoră, un punct de criză asemănător. Cuvîntul înmiresmat, cu suavități mătăsoase, mustind de sevele unei imaginații ce se sărbătorește pe sine prin fastul metaforic, e magia lui Fănuș Neagu (*Scoica de lemn*). O simbolistică sensuală încorporează realul, un real smălțuit cu lună și nins de lumini albastre, prefirîndu-se în fantastic, țărm populat de fantasmele visului, peste care flutură aripa poeziei. *Echipa de zgomote*, mitologizînd difuz, într-o regresiune spre straturile arhetipale în care își are rădăcina



Scanned with OKEN Scanner

proza acestui rapsod al cîmpiei dunărene, este (la fel, de pildă, ca *Omul care şi-a pierdut omenia* de Horia Lovinescu) un „mister modern". Încheind o ambiţioasă trilogie, *Matca* lui Marin Sorescu aşază o „ctitorie" a cărei taină, care nu-i transcedentală, nu o pot afla nici Iona, nici Paracliserul, în escalada lor în metafizic întru cunoaştere şi autodepăşire. Piesa, împăcînd duhul ţărănesc şi noima filozofică, e şi o odă a maternităţii atotbiruitoare, pururi dătătoare de viaţă, asigurînd, cu toată potrivnicia unei soarte haine ori a naturii bezmetic dezlănţuite, o continuitate, sfidînd nepăsătoare neantul, nefiinţa sau rîzîndu-şi cu hohot de un absurd care nu mai înfricoşează. — Despre lumea satului (rar cercetată de dramaturgii noştri) aduce unele sprinţare mărturii Corneliu Marcu Loneanu în *Comoara din deal*, cu o substructură de vodevil.

În *Opinia publică*, durabil succes de public al unui mare industriaş al comediei noastre, Aurel Baranga nu-şi dezminte rutina perfectă a tehnicităţii, cu acea plăcere a gagului şi a replicii spirituale, sentenţioasă sau simulînd autoironia. Dar piesa, unde protagonistul se dedublează — fiind ziaristul frenetic, marele sufletist şi fantezist Chitlaru, cît şi comperul alert al acţiunii —, se construieşte pe anumite echivocuri care îi dau o mobilitate antrenantă ; deznodămîntul, desfăcînd în evantai mai multe propuneri de final, sugerează modernitatea prin soluţia stocastică. Îngemănare de comic şi dramatic, *Chiţimia* de Ion Băieşu este o „comedie aproape tragică", alunecînd între planul logic şi cel absurd. Tema vinovăţiei cu implicaţiile ei, specifică autorului, se orchestrează în modulaţii fantasmagorice. În *Mobilă şi durere*, cea din urmă piesă a lui Teodor Mazilu, acelaşi comic straniu e habitatul unor suciţi homunculi cărora le merge bine în cotloane întunecoase şi promiscue. Dar, sastisiţi de inerţia stării lor, ar voi acum, printr-un comert de false sentimente, să se mai extindă, să se procopsească. Triste impurităţi ale unei lumi care începe, prin reacţie naturală, să nu-i mai suporte, se zghihuie sau se grozăvesc în candori mimate, în lacome pofte şi rinoceristice surescitări. Încercaţi de o dorinţă urgentă, febrilitate a parvenirii, ei trăiesc ridicol drama bunăstării —



Scanned with OKEN Scanner

cum glosa caustic autorul la seminarul ce i s-a consacrat cu puţin timp înainte ca pentru el luminile, nu numai ale rampei, să se fi stins. O comedie fără pretenţii, farsă uşoară, e *Fata morgana* de Dumitru Solomon, prilej de destindere în creaţia autorului „trilogiei ateniene". *Paradis de ocazie* (*Cuibul*) de Tudor Popescu, satiră ca şi fabulistică a impos-turii, oferă spectacolul grotesc al unui limbaj în care sensurile fie s-au volatilizat, fie se denaturează într-o frazeologie ce se nutreşte copios din sine însăşi — o fantomiadă a formelor (ilare) fără fond.

Pentru cartea de teatru e un timp prielnic. Pe scenă, după experimente abuzive care au tins a uzurpa *cuvîntul*, dacă nu excomunicîndu-l, în orice caz aservindu-l gestului neapărat ritualic într-un ceremonial uneori excentric, cuvîntul, cu trena-i de sugestii, îşi recapătă prerogativele, cum se şi cuvine. Sub luminile rampei, literatura dramatică se poate simţi în largul ei. Prin „Rampa", colecţie cu scrupul şi estetic, în lumina tiparului aşadar, piesa de teatru primeşte, o dată mai mult, acolada literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

# SUMAR


ARGUMENT . . . . . 5

PAUL ANGHEL
— *Fervorile și emfaza demitizării* . . . . . 8

AUREL BARANGA
— *Între satiră și vodevil* . . . . . 14

ION BĂIEȘU
— *O mască rîde, o mască plînge* . . . . . 19

G. CĂLINESCU
— *Concert de muzică preclasică* . . . . . 31

MIHAIL DAVIDOGLU
— *„Basoreliefuri“* . . . . . 38

DOREL DORIAN
— *Ingenuitate și manieră* . . . . . 43

PAUL EVERAC
— *Gîlceava „eticului“ cu „esteticul“* . . . . 47
— *Șansa eseului dramatic* . . . . . 53

MIHNEA GHEORGHIU
— *Teatrul livresc* . . . . . 57
— *Istorii dramatice și galante* . . . . . 61

MIRCEA RADU IACOBAN
— *Prin autenticitate la sugestie* . . . . . 65

HORIA LOVINESCU
— *Jocul vieții și al morții* . . . . . 71

TEODOR MAZILU
— *Tandrețea mizantropiei* . . . . . 80




Scanned with OKEN Scanner

ECATERINA OPROIU
— *Nesaţul elocuţiei* . . . . . 88
D. R. POPESCU
— *Climatele ambiguităţii* . . . . . 94
TITUS POPOVICI
— *Dramele lucidităţii tîrzii* . . . . . 104
DUMITRU SOLOMON
— *Etic şi politic în teatrul „filozofic“* . . . 111
MARIN SORESCU
— *O parabolă a condiţiei umane* . . . . . 115
— *Lirism şi faceţie — paradoxele fanteziei* . . 122
MIRCEA ŞTEFĂNESCU
— *Un teatru romanţios* . . . . . 129
DAN TĂRCHILĂ
— *Ipoteze dramatice* . . . . . 135
LEONIDA TEODORESCU
— *Nocturne* . . . . . 140
AL. VOITIN
— *Piesa istorică — document şi ficţiune* . . 146
DRAMATURGIA INDEPENDENŢEI . . . . . 149
LUMINILE „RAMPEI“ . . . . . 163

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : ADA FĂRTĂIȘ
Tehnoredactor : ANA-MARIA BUJDEI

*Apărut 1983. Format 54×84/16. Coli tipo 11.*
*Bun de tipar la 21.VII.1983.*
*Editura Junimea, str. Gheorghi Dimitrov, 1*
*IAȘI — ROMÂNIA*

Tiparul executat sub cd. nr. 173
la Întreprinderea poligrafică Iași
str. 7 Noiembrie nr. 49

Scanned with OKEN Scanner